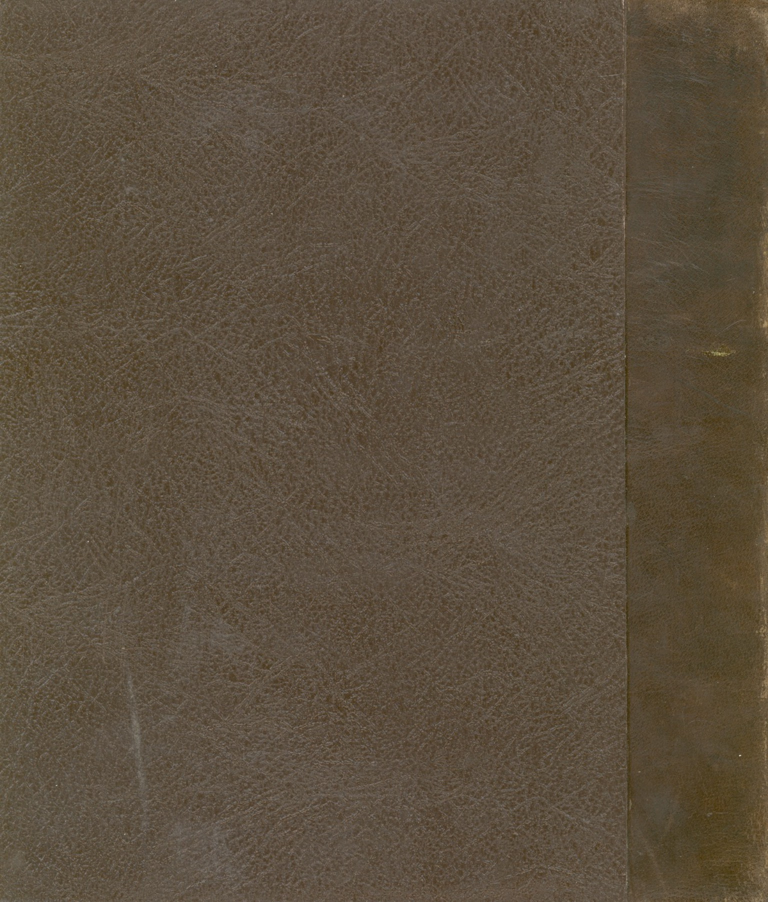




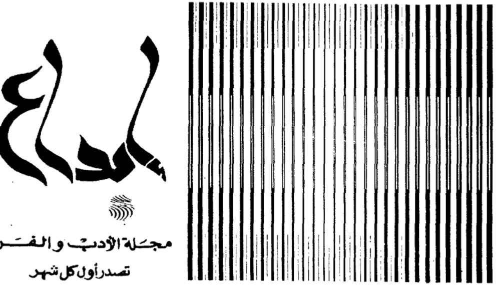
العدد الأول ● يناير ١٩٩٤

عصر الشعر

محمد على شمس الدين عبد المنعم رمضان ● عبد اللطيف عبد الحليم ● مريد البرغوثى
جمال القصاص ● عادل عزت ● محمد القيسى ● عبد المنعم عواد يوسف ● أمجد ريان
عبد العزيز الحاجى ● محمد التهامى ● محمد فهمى سند ● شوقى شفيق ● على عقيفى ● رضا العربى

دراسـات : محمود أمين العالم ـ مصطفى ناصف ـ لطفى عبد البديع

تحـيـة حليم وقصائدها التشكيلية مختار العطار
الـزعـيـم مسرحية جيدة الصنع هناء عبد الفتاح



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر

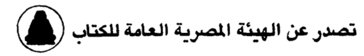
رئيس مجلس الادارة
سمير سرحان

رئيس التحرير
أحمد عبد المعطى حجازى

نائبا رئيس التحرير
سليمان فياض حسن طلب

المشرف الفنى نجوى شلبى





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكويت ٧٥٠ فلسا ـ قطر ٨ ريالات قطرية ـ البحرين ٧٥٠ فلسا . سوريا ٤٠ ليرة ـ لبنان ١٥٠٠ ليرة ـ الأردن ٧٥٠ر٠ دينار ـ السعودية ٨ ريالات ـ السودان ٢٢٥ قرشا ـ تونس ٢٠٠٠ مليم ـ الجزائر ١٤ دينار ـ المغرب ٣٠ درهما ـ اليمن ٣٠ ريالا ـ ليبيا ٨٠ر٠ دينار ـ الإمارات ٨ دراهم ـ سلطنة عمان ٨٠٠ بيزة ـ غزة والضفة ١٠٠ سنت ـ لندن ١٥٠ بنسا ـ نيو يورك ٥ دولارات .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ جنيها مصريا شاملا البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨.٧ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وامريكا واوربا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى ٧٥٤٢١٣٠ .

الثمن : جنيه واحد

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجله لا تلتزم بنشر ما لاتطلبه ، ولا تقدم تفسيرا لعدم النشر .



السنة الثانية عشرة ● يناير ١٩٩٤ م ● رجب ١٤١٤هـ

هــذا العــــدد

■ **الافتتاحية:**

■ **الدراسات**

■ **الشعر :**

■ **الفن التشكيلى :**

■ **المتابعات :**

■ **تعقيبات :**

■ **الرسائل :**

■ **أصدقاء إبداع :**

أحمد عبد المعطى حجازى

بيـــروت توأم القـــاهرة

أنا عائد من بيروت.

عائد من مدينة هبطت إلى الجحيم، واحترقت فيه ستة عشر عاماً كاملة وعادت ناصعة نقية. هل أقول كما كانت؟ هل أقول أجمل مما كانت؟ أم أقول إنها عادت مثخنة بالجراح محروقة متوجعة؟

منذ أواخر الخمسينيات وأنا أزور **بيروت**، إن لم يكن كل عام مرة. فكل عامين مرة أحياناً وكل عام مرتين أحياناًأخرى. **بيروت** هى الرائعة الثالثة فى حياتى. الأولى **القاهرة**، والثانية **دمشق**. كنت أزورها شـاعـراً طبـعـاً، فـلابد للزيارة فى تلك الأيام من سـبب موضوعى، أو قُل حجة أو تبريراً. لكنى كنت لا أكاد أؤدى واجباتى الموضوعية حتى أنطلق فى أرض **بيروت** وسمائها، فى نهارها وليلها، بحرها وجبلها، شئونها العادية وأسرارها الخاصة. غناها الذى لا يخلو من المزالق وهو دائماً جميل فاتن، عصرى لكنه أيضاً عتيق، وسطحى أحياناً مزوق لكنه أيضاً نبيل عريق.

ما من مرة زرت **لبنان** إلا وكانت فى لا وعيى نية لم أنتبه لها إلا الآن، وهى أن أبحث عن الأرزة التى اختفى فيها **أوزوريس** عندما جنح به التابوت إلى شاطىء **ڤينيقيا** بعد أن أغلقه عليه أخوه الشرير **ست** وألقى به فى **النيل** الذى أخذه موجه وعبر به البحر حتى انتهى إلى **لبنان** فأخذته الأرزة كأنما حملت به من جديد.

أنا أيضاً اختلطت أعضائى بأعضاء اللبنانين وامتزجت أيامى وساعاتى بأيامهم وساعاتهم.

لبنان يأخذنا نحن المصريين إلى حب الحياة من حب الأبدية الذى ورثناه من أرض مصر. والطريق التى سلكها أوزوريس وفتحها لنا تبعته فيها **إيزيس ورمسيس**، وتجار **دمياط**، و**إبراهيم** باشا الفاتح العظيم، والعمال المصريون الذين سبقوا جيوش الحلفاء إلى الشام فى نهايات الحرب الأولى، والإمام **محمد عبده**، وأمير الشعراء **شوقى**، وأمير الغناء **محمد عبد الوهاب** وعميد الأدب **طه حسين**. وهى الطريق التى سلكها بالعكس الملاحون الفينيقيون الذين كتب لهم **على محمود طه** مسرحيته الشعرية الجميلة « **أغنية الرياح الأربع** »، والتى سلكها بعدهم بقرون طويلة **أحمد فارس الشدياق**، و**أديب اسحق**، و**سليم نقاش** و**نجيب حداد**، و**سليم تقلا** وأخوه **بشارة**، و**أنطون الجميل** وجورج زيدان و**خليل مطران**، و**روز اليوسف** و**مى زيادة** و**بشر فارس**، و**بشارة واكيم**.

إذا قلنا ثقافة مصرية حديثة فدماء اللبنانيين ومهجهم ونبضات قلوبهم ممتزجة بدماء المصريين ومهجهم ونبضات قلوبهم. وأبسط من ذلك وأدق أن تقول إن الثقافة العربية الحديثة تدين لهذين العنصرين أول ما تدين. وقد كان يقال عن مجلة «الآداب» التى لعبت فى الخمسينيات والستينيات أعظم دور لعبته مجلة أدبية، إنها تكتب فى مصر، وتصدر فى **لبنان**، وتقرأ فى **العراق**. ومن المسرات الكثيرة التى ذقتها فى بيروت خلال زيارتى الأخيرة أنى وجدت « **إبداع** » فى أيدى المثقفين والكتاب والشعراء اللبنانيين، وكنت أظن أنها لا تدخل لبنان، بل وجدت متابعة دقيقة يقظة لها، فقد حدثنى قراؤها عن الأعداد الخاصة التى صدرت منها، وعن المعارك التى خاضتها، وعن افتتاحيات وقصائد تلهج بها الألسنة. اكتشاف كما تكتشف فجأة أن قلبك ينبض.

طبعاً أكتب وفرحى يسبق قلمى، لأن هذه الزيارة الأخيرة جاءت بعد عشرين عاماً من آخر زيارة قمت بها **لبيروت** قبل الحرب.

كنت قد خرجت من **مصر** فى أواخر يناير عام ١٩٧٤ فى طريقى إلى باريس فعرجت على **بيروت**. التقيت بالدكتور **سهيل إدريس**، والشاعر **أدونيس**، والمفكر **منح الصلح**،

وأصـدقـاء آخـرين عـديدين. وفى تلك الزيـارة أدركت أن **بيروت** وكـانت آنذاك **فـي** ذروة جمالها واكتمالها وافتتانها بنفسها مقبلة على أيام صعبة، فقد كانت هناك حدة وتوجس وتأهب بعضه ظاهر وبعضه مستتر. من المؤسف أن ثقافتنا التى تمنحنا الفرح والنشوة فى كثير من الأحيان، لا تمنحنا الحكمة إلا نادراً.

ثم رحلت إلى **باريس**، وما هو إلا عام حتى اشتعلت الحرب الأهلية فى **لبنان**.

فى هذه الزيارة الأخيرة كانت تراودنى نفسى أن أنسلّ خفية من فندق «**الفينر هاوس**» الذى نزلت فيه قريباً من شارع الحمراء لأبحث عن **الهورس شو**، والدولشفيتا، وعمن كنت ألاقيهم هنا وهناك، لكنى كنت أخشى أن أضل طريقى، فقد اختلطت على الجهات وضاعت المعالم. ذات الشعور الذى داهمنى حين عدت إلى **القاهرة** بعد غيابى الطويل.

مرة واحدة سرت فى شارع **الحمراء** وحدى عشر دقائق فلم أجد شارع **الحمراء** الذى كنت أعرفه.

لكن الأمسية التى أقمتها في **الجامعة الأمريكية** فى إطار **معرض الكتاب السنوى** وحضرها جمهور حافل ضم كل أصدقائى القدماء وأصدقائى الجدد أعادت لى الشعور بأنى حقاً فى **بيروت**.

يبدو أن **بيروت** مدينة لا تموت. وهذه هى معجزة الثقافة. أحياء كاملة محيت من على ظهر **بيروت**. ساحة الشهداء، الحى التجارى، غابة الصنوبر التى حلقت حلاقة لينزل فيها جنود المظلات الأمريكيون بعد الاجتياح الإسرائيلى، أنصاف عمارات بالطول واقفة كأنما نشرت بمنشار سماوى من السطح إلى الأرض، ترى الأنصاف الباقية من غرفها طابقاً فوق طابق، مقاعد، وثلاجات، وصور معلقة، وملابس على الشماعات لا تزال على هيئتها التى كانت عليها قبل أن تنهال القذائف على العمارة فتشقها نصفين. كأنها ديكورات، وكأنك في مسرح رفع الحائط الرابع عما ستراه على الخشبة.

لكن صحف **بيروت** تصدر، ومسارحها تعمل، وفنادقها، ومطاعمها، ودور نشرها، وإقبالها على الحياة بحماسة أنيقة دائماً لاأثر فيها لأى نهم أو غلظة هذه هى معجزة الثقافة.

لقد وجدنا **بيروت** من جديد. لقد استعدناها من الجحيم الذى كنا فيه معاً. بيروت توأم **القاهرة**.

ما التسامح؟

مراد وهبة

قررت الجمعية العامة للأمم المتحدة أن يكون عام ١٩٩٥ هو عام التسامح. وتمهيداً لذلك أصدرت اليونسكو وثيقة عنوانها «**التسامح اليوم**» وزَّعتها على المشاركين في المؤتمر الفلسفي العالمي التاسع عشر الذي انعقد في موسكو في نهاية شهر أغسطس من العام الماضي. والوثيقة عبارة عن جملة أبحاث حررها ثلاثة عشر فيلسوفاً.

والذي دفع الجمعية العامة للأمم المتحدة إلى اتخاذ هذا القرار هو بزوغ النزعات العرقية بعد الحرب العالمية الثانية والتي أفضت إلى شيوع روح التعصب على حد قول رئيس قسم الفلسفة والأخلاق باليونسكو **سرجي لازاريف** في تقديمه للوثيقة.

وفي نوفمبر من عام ١٩٨١، أي بعد اغتيال الرئيس **أنور السادات** بشهر، أشرفت على عقد المؤتمر الإقليمي الأول للمجموعة الأوروبية العربية للبحوث الاجتماعية في القاهرة تحت عنوان «**التسامح الثقافي**». وبسبب هذا العنوان كان ثمة تخوف من عقد هذا المؤتمر بدعوى أن تناول قضية التسامح يستلزم بالضرورة تناول قضية التعصب. بيد أن هذا التخوف قد زال بحكم ضرورة مواجهة التعصب. وقد أشرتُ إلى شيء من هذا القبيل في الجلسة الافتتاحية؛ إذ قلت موجهاً حديثي إلى أعضاء المؤتمر:

« أنتم مكلفون، بفضل ما تتمتعون به من مكانة أكاديمية، بمهمة التفكير نقدياً في قضية ليست جديدة، ومع ذلك لها أهمية خاصة في العالم الحديث لسببين:

السبب الأول أن القضية المختارة [**التسامح الثقافى**] تتجاوز التناول التقليدى للتسامح على أنه دينى فحسب.

والسبب الثانى: أن هذه القضية هى المدخل الرئيسى إلى تقدم المجتمعات. ومع ذلك فأنا أعتقد أن هذا المؤتمر سيواجه مفارقات عديدة. فمثلا التسامح اللامحدود يدمر التسامح. ثم إنه من المعروف تاريخياً أن الإبداع إفراز من التعصب» (١)

وقولى هذا على إيجازه يدور على ثلاثة محاور:

- **قدم قضية التسامح**
- **نقد التسامح**
- **مفارقات التسامح**

قدم التسامح مردود إلى الفيلسوف الإنجليزى **جون لوك**. فقد نشر فى عام ١٦٨٩ كتيباً عنوانه «**رسالة فى التسامح**». وكان يقصد التسامح الدينى بمعنى «أنه ليس من حق أحد أن يقتحم، باسم الدين، الحقوق المدنية والأمور الدنيوية». ولهذا فإن «فن الحكم ينبغى ألا يحمل فى طياته آية معرفة عن الدين الحق». ومعنى ذلك أن التسامح الدينى يستلزم ألا يكون للدولة دين لأن «خلاص النفوس من شأن الله وحده. ثم إن الله لم يفوّض أحداً فى أن يفرض على أى إنسان ديناً معيناً. ثم إن قوة الدين الحق كامنة فى اقتناع العقل، أى كامنة فى باطن الإنسان» (٢). وبسبب هذه الأفكار هوجم **لوك** فألف رسالة ثانية فى التسامح فى يونيو ١٦٩٠، ورسالة ثالثة فى يونيو ١٦٩٢.وقد طوّر **جون ستيوارت مل** مفهوم التسامح فى كتابه المعنون «عن الحرية» (١٨٥٩) إذ ارتأى أن التسامح يمتنع معه الاعتقاد فى حقيقة مطلقة، أى تمتنع معه الدوجما dogma . يقول «إن الحرية الدينية تكاد لا تمارس إلا حيث توجد اللا مبالاة الدينية التى تنبذ ازعاج سلامها بالمنازعات اللاهوتية. وحتى فى البلدان المتسامحة ثمة تحفظات على التسامح لدى معظم المتدينين. فالانسان قد يحتمل الانشقاق إزاء أسلوب الكنيسة، ولكنه لن يحتمل التسامح إزاء الدوجما» ومن ثم ليس فى الإمكان نقد الدوجما من أصحاب الدوجما. ومعنى ذلك أن الدوجما سلطان وارد من مصدر غير عقل صاحب الدوجما. ولهذا فليس أمام الدوجماطيقى سوى أحد بديلين: إما أن يقول «أنا أومن لأتعقل» أو يقول « أنا أومن لأنه غير معقول»

وقد تبلور سلطان الدوجما فيما يُسمى بعلم العقيدة وهو العلم الذى يحتوى على كل ما يُلزم المؤمن بعقيدة معينة. فنشأ، على سبيل المثال، علم اللاهوت فى المسيحية وعلم الكلام فى الاسلام. ووظيفة كل منهما تحديد بنود الإيمان، ومن ثم فأنت لا تكون مؤمناً إلا إذا التزمت هذه البنود. وإن لم تلتزم فأنت كافر تستحق التأديب كحد أدنى والقتل كحد أقصى. وقد مارس كل من علم اللاهوت وعلم الكلام وظيفة التكفير. فكفّر جليليو وقُتل جيوردانو برونو، وكفر ابن رشد وقتل الحلاج. بل إن المذاهب المسيحية كفرت بعضها البعض، وكذلك فعلت الفرق الإسلامية.

هذا عن المحور الأول وهو قدم قضية التسامح. أما عن المحور الثانى وهو نقد التسامح فقد قرأت عنه كتابا عنوانه «**نقد التسامح الخالص**» (١٩٦٥) (٤) .

والعنوان ينطوى على ملامح من عنوان كتاب كانط «**نقد العقل الخالص النظرى**» (١٧٨١). فإذا كانت الغاية من نقد العقل عند كانط الكشف عن «الوهم» الكامن فى عقل الإنسان الذى يدور على توهم قدرة هذا العقل على «اقتناص» المطلق، فالغاية من نقد التسامح الكشف عن «الوهم» الكامن فى الأنظمة السياسية التى تزعم أنها تتسم بالتسامح وهى ليست كذلك. والكتاب يحتوى على مقالات ثلاث حررها ثلاثة فلاسفة. المقالة الأولى بقلم **روبرت بول ڤولف** وهو من أنصار الفلسفة التحليلية وحجة فى فلسفة كانط ورافض لفلسفة هيجل. والمقالة الثانية بقلم **بارنجتون مور** وهو رافض للفلسفة باعتبارها نوعاً من العبث الذى ينطوى على خطورة. والمقالة الثالثة بقلم **هربرت ماركوزه** وهو حجة فى فلسفة هيجل، ورافض للفلسفة التحليلية. وقد اتفق الثلاثة على تناول قضية التسامح من أجل الكشف عن مكانتها فى المناخ السياسى السائد. ومع تباين آرائهم إلا أنهم متفقون على أن التسامح، نظرياً وعملياً، ما هو إلا قناع يُخفى حقائق سياسية تتسم بالرعب والفزع .

تفصيل ذلك :

يرى **ڤولف** أن النظرية الليبرالية الكلاسيكية التى أسسها **جون ستيوارت مل** ليست صالحة لهذا الزمان، ذلك أن مل يقرر أن الفرد سلطان ذاته طالما لم يحدث ضرراً للآخر. وإذا أحدث ضرراً فالمجتمع له الحق فى التدخل. أما الآن فالديمقراطية التعددية، من حيث هى أعلى مراحل تطور الرأسمالية، مؤسسة على تعارض المصالح بين الجماعات الاجتماعية، وعلى تفوق جماعة على الجماعات الأخرى بحيث يمكنها فرض رأيها على الحكومة ، ومن ثم تنتفى العدالة وينتفى التسامح. وليس فى إمكان الديمقراطية التعددية إصلاح الحال لأنها عاجزة عن رؤية الشرور الناجمة عن النظام السياسى برمته. والنتيجة التى ينتهى إليها **ڤولف** ضرورة مجاوزة الديموقراطية التعددية مع ما تزعمه من تسامح.

أما **بارنجتون مور** فيدافع عن النظرية القائلة بأن الرؤية العلمانية والعلمية صالحة لفهم الأمور الإنسانية، ويقصد بهذه الرؤية كل ما يستند إلى البرهان والبداهة. وتأسيساً على ذلك يتناول بارنجتون كمحور لمقالته مهمة المثقف. ومهمته، فى رأيه، ليست فى الالتزام بأية نظرية سياسية، أو بأى نضال، وإنما فى البحث عن الحقيقة وإعلانها. وحتى لو كانت الاهتمامات السياسية تسمح بتحديد الحقيقة التى يبحث عنها المثقف إلا أن هذه الحقيقة التى يكتشفها غالباً ما تكون مدمرة لهذه الاهتمامات. وفى عبارة أخرى يمكن القول بأنه إذا ارتأى المثقف أن الموقف الراهن يعبر عن كبت وقهر فإن عليه نقده نقداً مدمراً. وهذا الواجب يلازمه التنويه بالأوهام وأنواع النفاق لدى أولئك الذين يرفعون شعار الحرية لتدعيم النزعة الوحشية للموقف الراهن. والقول بأن الأسلوب العلمى فى تناول قضايا المجتمع، يفضى بالضرورة إلى التسامح تجاه النظام القائم، أو أنه يحرم المثقف من البصيرة فى فهم هذه القضايا ـ هو قول يتسم بالسخف والافتراء ومع ذلك فالعلم ليس فوق النقد لأن العلم متسامح مع نقد العقل، ولكنه ليس متسامحاً مع اللامعقول على نحو ما يرى **بارنجتون مور**.

أما المقالة الثالثة والأخيرة **لماركوزه** فهى تدور على ضرورة محاربة إيديولوجيا التسامح التى هى فى الحقيقة إيديولوجيا تحافظ على الوضع القائم المستند إلى الظلم والتفرقة. ولهذا فإن **ماركوزه** يدعو إلى ما يسميه «**التسامح المفرّق**»، ومعناه أن التسامح ليس هبة من السلطة القائمة لأن هذه السلطة عبارة عن طغيان الأغلبية على الأقلية. ولهذا فإن الأقلية هى وحدها القادرة على اختراق الطغيان من أجل تأسيس مجتمع حر.

خلاصة القول، عند الفلاسفة الثلاثة، أن التسامح ينطوى على نقيضه وهو عدم التسامح. وهذه هى إشكالية التسامح على نحو ما ورد فى حديثى إلى المشاركين فى المؤتمر الإقليمى الأول للمجموعة الأوروبية العربية للبحوث الاجتماعية المذكور فى بداية هذا المقال.

والسؤال إذن :

هل فى الإمكان رفع هذه الإشكالية أو بالأدق هذا التناقض؟ جواب هذا السؤال يستلزم العودة إلى الجذور، ولكن أية جذور؟ هل هى جذور التسامح أم جذور عدم التسامح؟

أعتقد أن العودة المطلوبة هى العودة إلى جذور عدم التسامح أو بالأدق التعصب لأنه هو الذى كان سائداً ولا يزال. فالإنسان البدائى هو الذى ابتكر فكرة «**التابو**». والتابو، فى رأيه، يعنى أن ثمة أشخاصا أو أشياء غير حية قد عُزلت عن العالم وأصبحت «مقدّسة»، أى غير قابلة للنقد وإلا فالتعذيب أو الموت لمن يجرؤ على ذلك. ومن هذه الوجهة فإن التابو ينطوى على أمر مطلق بالمعنى السلبى، أى «لا تقتل»، ومن ثم فأساس التابو هو العقل الممنوع(٥).

وإذا طرحنا هذه الأفكار فى إطار التاريخ البشرى نحصل على الآتى: «التعصب هو النتيجة الحتمية لمفهوم التابو».

تأصيل هذه العبارة:

كان العقل اليونانى حراً فى التفكير فى الكون كما يحلو له، وكان حراً فى رفض التأويلات التقليدية، وكان حراً فى البحث عن الحقيقة غير مقيد من أية سلطة خارجية. ومع ذلك فقد قيل **لبروتاغوراس** أن يطرح أفكاره فى المحكمة، وأُعدم سقراط، وكانت حياة أرسطو معرضة للخطر.

وفى الحقبة المسيحية كان التعصب سائداً. فقد تنوعت وتعددت محاكم التفتيش. من أهمها محكمة التفتيش الملكية فى أسبانيا، ومحكمة التفتيش المقدسة فى روما. اختصت الأولى بالنظر فى الهراطقة فى خليج ايبريا، وفى المستعمرات الأمريكية. وامتدت الثانية حتى شملت كل أوروبا، وأحرقت من شمال أوروبا **جان دارك**، ومن جنوبها **جيوردانو برونو**.

وفى الحضارة الإسلامية انقسمت المعتزلة إلى عشرين فرقة وكل فرقة كفرت الأخرى. وكفرّ الغزالى كلا من الفارابى وابن سينا واتُّهم ابن رشد بالالحاد وأُحرقت كتبه لأنه دعا إلى تأويل النص الدينى.

والسؤال إذن

ما هى أسباب التعصب

ابستمولوجياً التعصب وليد الدوجماطيقية، وسوسيولوجيا التعصب وليد التناقض بين الوضع القائم Status quo والوضع القادم Pro quo. بيد أن ذلك لا

يعنى انفصالا بين الابستمولوجيا والسوسيولوجيا، إذهما متضايقان ومتلازمان.

كيف ؟

أى دوجما هى مطلق عينى يمكن أن يكون أساساً للمجتمع. وبهذا المعنى فإن أى نظام اجتماعى يرقى إلى مستوى المطلق فإنه يتعصب ضد أى اتجاه ينشد تغيير الوضع القائم بدعوى أن الدوجما تكون فى أزمة فى لحظة نقدها. إذا نظرت إلى الإصلاح الدينى فى القرن السادس عشر أدركت فى الحال، العلاقة العضوية بين الدوجما وتجميد الوضع القائم. لقد كان الإصلاح الدينى بتراً للتراث الكنسى الذى كان من صياغة الدوجماطيقيين فى المجامع المسكونية الكبرى. وعندما فكك الإصلاحيون الدوجما الكنسيّة تفكك أساس المجتمع، وبزغ المجتمع البرجوازى كبديل عن المجتمع الإقطاعى. ولهذا قيل إن «الروح» الرأسمالية كانت سابقة على «النظام» الرأسمالى بسبب الإصلاح الدينى. بيد أن الرأسمالية، فى تطورها، واجهت نفس ما واجهته الكنيسة إذ تحولت إلى دوجما. وإذا قرأت كتاب كيرك رسل «العقل المحافظ» أدركت أنه منفستو اليمين الجديد فى أمريكا اليوم. يقول كيرك «إن ماهية المحافظة الاجتماعية تقوم فى الحفاظ على التراث الأخلاقى للبشرية. ذلك أن المحافظين يوقرون حكمة السلف، ويتشككون فى أى تغيير حادث». ثم يستطرد طارحاً ستة قوانين للفكر المحافظ أولها الاعتقاد فى أن قصداً إلهياً يحكم المجتمع، وأن المشكلات السياسية فى أساسها مشكلات دينية (٦).وبهذا المعنى فإن المحافظة تعادل الدوجماطيقية، لأن المحافظة تبزغ بتأسيس المجتمع على الدوجما الدينية، أى على المطلق. ولأن الدوجماطيقية فى حد ذاتها هى مطلقية، والمطلقية بدورها هى نظرية الاستبعاد، فالمطلقية تفضى بالضرورة إلى تعصب بلا حدود.

والسؤال إذن؛

ما العمل للقضاء على هذا التعصب بلا حدود، أو على الأقل **ما العمل لتخفيف وطأته؟**

ثمة محاولات للتغلب على هذا التعصب بلا حدود وذلك بنقده فى مستوى الوعى، وذلك ببيان أنه نظام دوجماطيقى مغلق وخاطىء. بيد أن هذه المحاولات محكوم عليها بالفشل فى أغلب الأحوال لأنها لا تكشف عن الخلفية الحقيقية للتعصب. فالخلفية الحقيقية هى القوى اللا معقولة الخفية. وأعنى بها «**التابو**» أو الممنوع غير القابل للنقد، والمتجذر فى «**اللاوعى الجمعى**»

والسؤال إذن :

أين يقع التسامح؟

إنه واقع فى الفترة الانتقالية من مطلق إلى آخر. إن الـ «إيآت» isms تتحول إلى «لا إيآت» de- isms أى نفى الـ «إيات» من أجل البحث عن «إيات جديدة» re- isms وفرصة التسامح ليست فى الـ «**إيآت**» أو الـ «**إيآت الجديدة**» وإنما هى فى فترات «**اللا إيآت**».

الهوامش

(١) مراد وهبة (المحرر)، التسامح الثقافي، الانجلو الأمريكية، القاهرة، ١٩٨٧

(٢) locke, a letter corcerning toleration, The Liberal Arts, Press New york 1960, PP - 17-18.

(٣) Max Lerner, Essential Works of J.S. Mill, Bantam Books, New York, 1965, P. 261

(٤) R.P Wolff, Barrington Moore. Herbert Marcuse. A critique of pure tolerance. Beacon Press, Boston, 1965

(٥) إن التابو الخاص بالإنسان المتوحش البولينيزى ليس بعيداً عنا كما كان متصوراً من ذى قبل. فالممنوعات الأخلاقية والتقليدية التى تحكمنا لها علاقة جوهرية بهذا التابو البدائى. وتفسير التابو قد يلقى ضوءاً على الأصول الغامضة للامر المطلق.

Freud, Totem and Taboo, Routledge, 1960, P22

(٦) R, Kirk the conservative Mind, 3rd U.S.A . 1960. P. 6- 7

تحية حليم

الفنانة التى ارتبطت بقضايا الإنسان

مختار العطار

تحية حليم (٧٤ سنة) رسامة ملونة. ليس كمثلها مثل فى حركتنا الفنية. ومن خلط الأمور أن نصنفها ضمن رهط الرسامين والملونين والمثالين والمصممين والتشكيليين المصريين، فهى ـ مع قلة نادرة تعد على أصابع اليد الواحدة ـ يتميزون بعالميتهم ودورهم التاريخى، حتى وإن لم يحسبوا فى عصرهم فى قائمة العالميين، ولم تقدرهم الدولة حق قدرهم. لأن العدالة لها قدم فولاذية ـ كما قال **أوسكار وايلد** ـ تدوس القوى كما تدوس الضعيف. ولن يصح سوى الصحيح. وسيأتى يوم يتحدث فيه تاريخ الفن عن **تحية حليم**، كواحدة من بناة الثقافة «**المصرية العصرية**» ـ بالمفهوم الذى وضعه **زكى نجيب محمود**. فالموهبة وحدها مهما ازدهرت وتدفقت. والبراعة ومهارة الأداء مهما تمرست ودقت لمساندة الموهبة والمقدرة على الخلق، لن تجدى فتيلا إذا لم يتجنح الفنان بالتثقيف الذاتى، والمعرفة العريضة والقيم الأخلاقية، ليحلق فى الآفاق فيراه الجميع هناوهناك .. ويشرق على الجنس البشرى كأنه الشمس المرموقة. مع كل هذه العوامل والاعتبارات الضرورية للفنان المرموق لن يستطيع أن يبصم فى سجل الخلود، إلا إذا ارتبط بقضايا شعبه. هكذا تكلم التاريخ .. وهكذا **تحية حليم** .لذلك أقامت لها.«**الجمعية المصرية لنقاد الفن**» عرضاً شبه استعدادى فى متحف الفن المصرى الحديث، مساء السبت الرابع من ديسمبر الماضى، تكريما لها. وفى حفل جليل حضره لفيف من نجوم الكتاب والمفكرين ، وقدمت لها درعا.

تقرر اعتراف أئمة نقاد مصر بدورها الثقافى ، وتقديرهم العالى لارتباطها بقضايا الانسان، وإضافتها الريادية للتقاليد الجمالية المصرية . وألقى المتحدثون كلمات مسهبة عن مشوارها الفنى، وكانت فرصة ذهبية لمشاهدة معظم مراحلها الإبداعية . وقد طرحت الجمعية مسابقة للنقاد الشبان تحت ٣٥ سنة حول حياة وإبداع الرسامة الرائدة، جوائزها أربعة آلاف جنيه، كان المعرض ضمن خطواتها .

نحن لا نكتب هنا نقدا وتقييما . فقد مضى عهد النقد والتقييم لأعمالها وأسلوبها وموقفها، وأصبحت لوحاتها ضمن معايير الفن والجمال ، تنسب إليها أعمال الآخرين . قصارى جهد الناقد المتمكن، أن يحلل ويغوص فى بحار إبداعها ليستخرج اللآلىء ويجلوها لعيون الذواقة والمتلقين . مستعيناً بأدواته المعرفية ، التى استقاها من خبراته الطويلة ومشاهداته المحلية والعالمية، ومن أمهات المراجع العربية والأجنبية، وموهبته الخلاقة فى التفسير والتأصيل، مما يفرض عليه أن يكون دارسا للقوانين الاستطيقية والمعايير، مدركا لمواطن الخلق والابتكار ، متحلياً بالمقدرة على الإحساس المرهف والاستقراء؛ لأن الفنانة تسبق عصرها وتشق سبلاً جديدة للتعبير. ليست رسامة عادية تلون بالزيت والماء، ولكنها شاعرية الألوان موسيقية الخطوط إيقاعية العناصر . ابتكرت ما يعرف اليوم بملامس الكهوف، استلهاما لتراثنا العريق: الكلاسيكى والشعبى نسج على منوالها عشرات الرسامين والملونين بأساليب منوعة ترجع بجذورها إلى عبقرية **تحيةحليم**، التى نذرت نفسها منذ طفولتها للرسم والتلوين، والتعبير عما يدور حولها فى بيئتنا المحلية والعربية والإنسانية العالمية .

بالرغم من دراستها التخصصية الأكاديمية، التى خاضتها بتفرغ كامل وجدية منذ السادسة عشرة من عمرها فى القاهرة وباريس، فهى ترسم من القلب، ومن الفطرة، ومن الرغبة العارمة فى التعبير عن قضايا الحياة . فالفن .. والإبداع.. والصياغة الحرفية والجمالية عندها، ليست للإغراب والإدهاش والإبهار، بل خطاب «موجه» لأجيال الذواقة والمتلقين فى كل زمان ومكان . ففى رائعتها الصرحية :« **الخبز من الصخر**»: اللوحة التى ترفض بيعها ومازالت تحتفظ بها منذ سنين طويلة، تصور بأسلوب بليغ مثير، كيف كانت نساء النوبة يواجهن شظف العيش قبل التهجير فى الخمسينيات، إذ يتركهن الأزواج وينزحون إلى القاهرة سعيا للرزق ، فلا تجدن سبيلا لإطعام الأطفال سوى إنضاج الخبز على الصخور الملتهبة بأشعة شمس الصعيد الحارقة . نشعر حين نلتقى بهذه التحفة التى تمتد إلى ثلاثة أمتار، إننا أمام مأساة، تدعونا إلى إعمال الفكر مرة أخرى

في طريقة حياتنا . بنفس الإحساس الدافق والعاطفة المشبوبة، صورت **تحية حليم** سلسلة لوحات « **النوبة قبل السد العالى**» ملحمة شعرية مرئية كأنها سيمفونية من عدة حركات : العرس .. الرقص النوبى.. نزهة فى النيل «الماشطة» .. «ليلة الحنة» . تصور الأفراح والأتراح لكنها أبداً لا تترك لوحاتها لقيطة مجهولة الهوية. فعنوان اللوحة أو التمثال هو النافذة، التى يطل منها المتلقى على دنيا الفنان . كعنوان القصة أو القصيدة أو المقطوعة الموسيقية . وكما صورت حياة السلام والاستقرار فى لوحات مثل «**الختان**» و«**عناق**» و«**وجه فتاة من النوبة**» و«**الأمومة**»، سجلت رفضها للعنف فى لوحات صرحية بينها «**الحرب**» التى فقدت من معرضنا فى باريس سنة ١٩٧٢. أطلق عليها الدكتور لويس عوض اسم «جيرنيكا مصر» ـ إيماء إلى رائعة الإسبانى **بابلوبيكاسو** التى أدان بها تدمير الدكتور **فرانكو** لقرية «جيرنيكا» سنة ١٩٣٦ بمساعدة النازية الألمانية . أبدعت فناننا فى تصوير الخراب الذى ينال المدن، والرعب الذى يرتسم على وجوه ساكنيها . نفس العاطفة القوية التى صورت الحرب فى أبشع مظاهرها ، هى التى عبرت بها عن السلام سنة ١٩٦٦ فى لوحة كبرى بعنوان «**جمال عبد الناصر**». يبدو فيها الزعيم الراحل بين كوكبة من رفاقه بالملابس الشعبية ، على ظهر سفينة نيلية تقابل أخرى تحمل أهل النوبة، يتناولون القمح من يد الرئيس ، رمزاً للخير الذى يسفر عنه بناء السد العالى .لقد بيعت هذه التحفة إلى هيئة التصنيع باستوكهولم عن طريق السفارة، بالرغم من إصرار الفنانة على الاحتفاظ بها لمصر ، باعتبارها تراثا قوميا . وفى لوحة «**أوقفوا هذا الدمار**» ، كانت **تحية حليم** تصرخ بألوانها وخطوطها وملامسها فى وجه العنف والإرهاب والصراعات العرقية والطائفية التى تجتاح العالم.

ولدت **تحية حليم** فى مدينة دنقلة بالسودان فى ٩ سبتمبر سنة ١٩١٩. كان والدهاضابطاً، سرعان ما عاد إلى القاهرة بعد أن فتحت الطفلة الجميلة عينيها على نور الحياة . وفى حى هادىء ، وفى بيت أرستقراطى محاط بالحدائق والزهور، ترعرعت الصبية واختلفت إلى المدرسة بينما تتلقى دروس البيانو مع شقيقتها فى الدار. أما الأم فتتقن العزف على آلة العود، وأما الجدة فكانت تفضل آلة الكمان. بيئة موسيقية ذات سمات تركية، يرعاها الضابط الكبير ذو الميول الفنية. لم تكد **تحية** تبلغ مبلغ الفتيات حتى حجبت عن المدرسة، وبدأ المدرسون والمدرسات يختلفون إلى البيت، وبينهم أستاذة الرسم والتلوين. ولم يبخل الوالد عليها باصطحابها إلى المعارض الفنية القليلة التى كانت تقام فى العاصمة، وأشهرها **الصالون** الذى كانت ومازالت تنظمه: جمعية

محبى الفنون الجميلة، أقدم الجمعيات الفنية وأعرقها. ثم أتاح لها والدها وهى فى سن التاسعة عشرة، التردد على مرسم الفنان السورى: **يوسف طرابلس** (١٩٣٨ ـ ١٩٤٠) ثم ستوديو الرسام الملون الراحل **حامد عبد الله** منذ عام ١٩٤٣ إلى ١٩٤٥ .وما كادت الحرب العالمية الثانية تضع أوزارها حتى سافرت إلى باريس مع أستاذها الذى أصبح زوجها وهناك التحقت بأكاديمية جوليان الشهيرة طوال عامين : من ١٩٤٩ إلى ١٩٥١ ـ وهى المدرسة التى تخرج فيها صفوة فنانى أوربا منذ مطلع القرن ، ليصنعوا الحداثة فى القرن العشرين .

بالرغم من البيئة الناعمة ، والظروف المواتية ، التى شبت وترعرعت فيها **تحية حليم** والدراسات الأكاديمية الخاصة الرفيعة المستوى، فإن قلبها الكبير وموهبتهاالفريدة، وعقلها المثقف بالخبرات الغزيرة والمعرفة المستقاة من القراءات المتنوعة بالإنجليزية والفرنسية والعربية، كشفت لها عن حقيقة رسالتها فى حركة التغيير الثقافى الذى بدأ فى مصر والعالم منذ مطلع الأربعينيات. أدركت أنها بالرسم والتلوين والتعبير والمضمون الإنسانى، تقف جنباً إلى جنب مع الطليعة الرائدة من الشعراء والأدباء والموسيقيين والفنانين بعامة، فى العمل على تحقيق هذا التغيير: بالكلمة والنغمة والصورة والتمثال. من هنا جاءت لوحاتها نابضة بالحياة، تخاطب العقل والقلب والعاطفة معاً. وتشبع حاجتنا إلى الفن الراقى والجمال الدافىء وهى حين تستخدم ابتكارات الصياغات الحديثة وخاماتها، فإنما لبلاغة التعبير وعمق التأثير وما يتطلبه الإبداع من جاذبية وتقبل اجتماعى وإثارة للخواطر والمشاعر. فهى تلجأ إلى القص واللصق أحياناً (الكولاج)، لتضع فى إحدى لوحاتها قطعة من قماش شعبى، على هيئة رداء لأحد الشخصيات المرسومة. فالكولاج هنا ليس للإبهار والإدهاش، بل لمزيد من الواقعية وقوة التعبير.

تحية حليم ليست فنانة رسمية، ولاموظفة فى وزارة الثقافة، ولا أستاذة فى كلية جامعية.. شيدت شهرتها المحلية والعالمية، علي سلسلة متصلة من الإنجازات الإبداعية والمواقف الاجتماعية، وإضافاتها العديدة إلى جماليات فن الرسم والتلوين، واستخداماتها المبتكرة للخامات التقليدية كألوان الزيت والماء، واستفادتها من اجتهادات الحداثة فى التكوين والتسطيح والملامس والاندماج بين التجريد والتشخيص واللامذهبية فى التعبير، واستثمار الأساليب التى اكتشفتها المذاهب الكبرى التى ظهرت فى نهاية القرن الماضى، والنصف الأول من القرن العشرين: كالانطباعية والتعبيرية والتجريدية والسيريالية. إضافة إلى الارتباط بقضايا الإنسان.



الدراويش فى مولد الليثى بالأزهر ١٩٩٣. لوحة مائية (على ورق حرير) ٨٠ سم × ٥٠ سم



زيارة ١٩٩٣. لوحة مائية (على ورق حرير) ٧٠ سم × ٥٠ سم



بنات نوبية ١٩٦٣.　　زيت على قماش مقاس ٨٠ سم × ٥٠ سم



نزهة فى النيل

زيت على قماش مقاس ٥٠ سم × ٦٠ سم مقتنيات الدكتور/ محمد زناتى



أمومة ١٩٦٤. زيت على قماش مقاس ١ متر × ٦٠سم

مقتنيات السيد/ إسماعيل حماد بهيئة الأمم المتحدة بسويسرا.



العازفة — الخامة: زيت على قماش مقاس ٢ متر × ١ متر ١٩٦٥

مقتنيات الدكتور إسماعيل الزفيتي

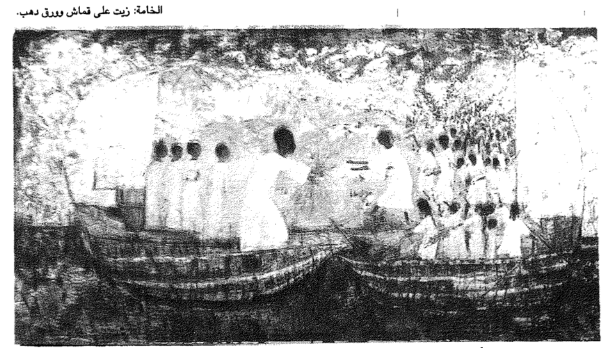


المراكبي بالنوبة ١٩٦٣ زيت على قماش مقاس ٥ر١ متر × ١ متر

مقتنيات مستر كروبترج (سفير السويد بالقاهرة ١٩٦٥) استوكهلم بالسويد.

فرحة النوبة بالرئيس جمال عبد الناصر (السد العالى) ١٩٦٤.

الخامة: زيت على قماش وورق دهب.



الرئيس يعطى القمح رمزاً للخير لجماعة من النوبيين ، وكل منهم بمركبة ٣ متر × ٥ر١ متر = موجودة بهيئة التصنيع باستوكهلم (السويد). فى أثناء معرض هناك ١٩٦٦.

عصر الشعر

تروج الآن على الساحة الأدبية دعاوى كثيرة متداولة كأنها حقائق مسلم بصحتها دون برهان؛ ومن ذلك ما يتردد من أن عصر الشعر قد أدبر، وطلع علينا عصر جديد تتصدره فنون أخرى أدبية أو غير أدبية؛ وليس فى هذا الملف دفاع عن الشعر؛ وليس فيه رد مباشر على هذه الدعوى الدارجة، فالشعر لم يكن يوما فى حاجة إلى الدفاع عن وجوده أو إلى إثبات ارتباطه بالحاجة الروحية الدائمة للإنسان فى كل عصر؛ ولكن ما يشتمل عليه هذا الملف هو النصوص الجديدة والرؤى النقدية الجادة، وهى نصوص ورؤى تكتفى بأن تجعلنا نقف أمام الحقائق الدارجة، لنمتحنها بدلاً من أن نسلم بها تسليما أعمى، وأمام خبراتنا المباشرة لنثريها وندفع بها من سلام اليقين إلى قلق السؤال.

فى هذا الملف خمس عشرة قصيدة تمثل طرائق متعددة للإبداع الشعرى المعاصر فى مصر والعالم العربى، وثلاث دراسات تشكل محورا نظريا وتطبيقيا حول قضايا الشعر المعاصر، لثلاثة من أعمق نقادنا وأكثرهم خبرة بهذه القضايا.

التحرير

محمد على شمس الدين

مرثية الساعة

ستموت الساعةُ

بعد قليلٍ

تهوى من موقعها حول المِعصَمْ

أو منِ أعلى البرجِ

كأثمار الصيفِ المحتضرةْ

تسألُنى - وأنا أمشى فى الشارعِ :

«كم ساعتُك الآن؟»

- لا أدرى

أتمايَلُ نحوكَ كالپِندولِ

ولا أدرى

إرباكاتى لا تُحصَى

وزمانى أثقلُ من ميزانى

وأرانى أبصر فى صحنِ الفلكِ الأعلى

ساعاتٍ أكبر من حجمِ الأرضِ

تدقُّ

تدقُّ

فأسألُها أن تتركنى

لأنامَ قليلاً

قبلَ

قيامِ

الساعةْ

قصيدتــــان

مــوتٌ قـديـمٌ

زوجُ عـمـتى الذى أُصـيـبَ عـادةً بالطولِ، والـذى أُصـيـبَ عـادةً بالسلِّ، عندمـا استدارَ كنتُ أرسمُ الوجهَ الذى أحببتُه حقلاً من العظامِ، كنتُ أرسمُ التفاحةَ التى تزيحُ هذا العنقَ الطويلَ خلفها، وكنتُ أرسمُ الجلبابَ، كان واسعاً كأنّ آخرين سوف يملأونه، وفى مساءِ كلِّ ليلةٍ يمرُّ، كنتُ أرتقى ضحكته، حتى إذا جلستُ فوق السقفِ لم أحسَّ ساقىَّ تُرنِّحان الريحَ، زوجُ عمتى الذى أُصيبَ عادةً بالطولِ، والذى أُصيب عادةً بالسلِّ، لم يكن يضحكُ من فراغِ حدقتيْهِ، كانت الدماءُ كلُّها تسعى إلى الخدين، بعضها يمر من حُلقومِهِ، ويقطع الطريق فى اتجاهِ ما تزيله المياهُ والصابونُ، فيما جسمُه يقتاتُ ما لا نستطيع أن نظنَّهُ، وزوج عمتى الذى أُصيبَ

عـادةً بالطولِ والذى أُصيـبَ عـادةً بالسـلِّ، حـين لـم يمـرَّ جـاءنا النحـّابُ قـال: مات وهو فوقهـا.

صانع الجيف

. انقـضتْ أربعونَ، انقـضت سنتانِ، انقـضت ضـجّةُ المشى خلف الهواءِ، ومـالت يميلُ تميلُ الحـوائطُ، سوف أرى ذات يومٍ طويلٍ زوابعَ أوردتى تتـآكلُ أطرافُهـا، سوف أنزفُ مـا يتبقّى من الريحِ، سـوف أصـافحُ أنسـجتى وهـى تذهبُ عـائدةً للسـديمِ، ولن أتمكّن من قبّةِ الروحِ، تلك التى كـدتُ أصـعدُها، وانكفـأتُ على ظلّها، ليـتنى، ليـتنى. انقضت أربعون، انقضت سنتان، الفضـاء الذى كان يعلو على الشمسِ، قوّسَ رِجليه، كى تستطيع المنازلُ أن تستطيل، سـأرسم شـمسـاً على سطح نافذتى، وشـعاعاً قليلاً على الأرض، لا ينبغى أن أرى الله دون احتياطٍ من الضوءِ، لا ينبغى أن أدرِّبَ ساقىَّ ثانيةً خلف مـاءٍ وآنيةٍ ومبـاهجَ، أتركُ تعويذتـى تتـأرجحُ بينى وبـين الظلامِ، أرشُّ على الأرضِ بعض الخـلايا التـى نَفَقتْ، وأشمُّ صــهـيلَ الدخـانِ، أظنُّ الرمـادَ الذى فـوق رأسىَ بعض صـهيلِ الدخانِ، وأنفخ سيجارتى، ربّمـا يتسـاقطُ منى الزفيرُ، وأصنع حـاشيةً تنتوى ضجّةَ المشى خلف الهواءِ انقضت أربعون، انقضت سنتان، ومـازلتُ أحـفرُ أحـفرُ، تخـرجُ جيفةُ عـائلتى، تخـرجُ النارُ، يخـرجُ خـازنُهـا، أتربّصُ بالجـثثِ العائماتِ على السطحِ، أركُلها، وأشدُّ الهواءَ القديمَ من القاعِ، أسـحبُ بعض الفُتاتِ، وبعض الملامح، أصنـع من جيفةٍ مـا يُخيِّلُ لى من هواجسَ ألحـمهـا بالمسـاءِ الطويل،

وألحمها بالصدى، ثم أشردُ، هل ستكونُ على هيئةٍ، أنحنى فوقها، هكذا لن أراها، أباعد جذعى ورجلىَّ أكثر أكثر أتلو المزامير، أتلو نشيد الأناشيدِ، أنظر لا أدَّعى أنها سوف تضحك، لا أدّعى أنها سوف تبكى، سأجعل هيئتها مثلما كان قلبى كثيفاً ومضطرباً ملؤه يترنّح ناسٌ حفاةٌ وأوديةٌ وشوارعُ، لست أحب سواى، سأجعلها جيفةً فى مقاس ذراعى ورأسى ورجلىَّ، ثم أجوِّفها، بعد وقت قليلٍ سأدخلها، أختفى مثلكم لا يهمُّ، أضيعُ وآكل من جسدى لا يهمُّ، سأخرج حين أكون وحيداً، ولكننى بعد وقت قليلٍ سأدخلها هكذا.

عبد اللطيف عبد الحليم
«أبو همام»

عن موشحة أندلسية

«مَنْ وَلِى
فى أمةٍ أمراً، ولم يَعْدِلِ
يُعزلِ
إلا المماليكُ، فلا تنجلى
سيدى
«العاضد» (١) ياوجهَ زمانٍ رَدِى
يرتدى
خرائبَ الماضى، قُنوطَ الغدِ
يهتدى
بالأغْتَمِ المشبوهِ، والمعتدى
كَلِّى

يا سُحْبُ قيعانَ الأسى، واهطلى

ذَلَّلى

بقيَّةً مِنْ شَمَمٍ أعْزَلِ

واشْتَفى

أيَّتُها النارُ، ولا تَنْطَفى

فالْخَفِى

مهما يكنْ مِنْ سره يُكْشَفِ

واقطفى

كلَّ عصىِّ الرأسِ، لا تَرْأفى

مَثِّلى

بكلِّ رأسٍ شمختْ مِنْ عَلِ

واسْمُلِى

أى ضياءٍ بالسنا مُقْبِلِ

فالحمَى

يبغضُ لونَ الشمس، لون السما

كُلَّما

راودَهُ الشمسُ، انْثَنى أَيِّماَ

رُبَّما

يخافُ أن تُسلمَهُ قُمْقُمَا

أينَ لِي

«بالعاضدِ المطعون فى مَقتَلِ

مُوغلِ

إيغالَ يأسٍ فى الحشا مُرْسَلِ

والمدى

فرِنْجَةٌ مَدوا إليه اليدا

لا جَدَى

بلْ كلَّ قيدٍ، رَوَّضَ الْمِقْوَدا

«بَغْدَدا»

الأمةَ، أمسى ذلُّها السيدا

أَجْمِلِ

يا أيها القيدُ، ولا تقتلِ

رُدَّ لى

غاربَ إصرارٍ، غداً يغْتَلى

خَفِّفى

يا سنواتِ القهرِ، لا تَنْزفى

وارْأَفى

فَأمَرَاءُ الزمنِ الأجوفِ

تَخْتَفى

بكلِّ مثقوبِ الإبا، مُرْجفِ

مَنْ يَلِى

فى سنواتِ الخوف، لم يُعْزَلِ

والْخَلِى

يحلُمُ بالإنصافِ، حتى يلى

ساعنى

أن يوغلَ الأغْتَامُ فى مَوْطنى

مأمنى

تحرسُهُ خائنةُ الأعينِ

تَقْتنى

ذِلَّةَ مَرْكوبِ «الْقَرَا[٢]» مُذْعِنِ

مَدْلى

«شاورُ» [٣] فى الأمر، ولم يَأْتَلِ

عُذَّلِى

أسألكمْ لا تَشْمَتُوا بالْوَلِى

اذهبِ

شعرَ حريمى[٤]، وبقايا أبى

واسكبِ

عَبرةَ حزنٍ، وأسىً صَيِّبِ

فالصبىِ

من غمراتِ القهر، كالأشْيَبِ

هَلِّلِ

شوقَ «المعزِّ» المستعزِّ العَلِي

وارْحَلِ

يا وجْهَه الشائهَ، لا تُقْبِل

يا «صلاحْ»

ضراعةُ الأرض، وحصنٌ مباحْ

والسلاحْ

تَثَلَّمَ المجدُ به، واستراحْ

والصباحْ

كفَّنَهُ الليلُ ـ عَتيّاً ـ وراح

أَقْبِلِ

يَرْتدِع الباغون إن تُقْبِلِ

زَلْزِلِ

رواسيَ الجُبْنِ، ولا تُجْفِلِ

فالمدى

أفْرخ فيه الزيفُ، واستحْصَدَا

مُنشدا:

العاضدُ استسلمَ، واسَتُعْبِدا

ردَّدا:

كنْ سيداً، يا قلبُ، كن سيدا

كَيْفَ لِي

بالفارسِ المخبوءِ فى مَجْهَلِ

يَعْتَلِى

ذُؤابَةً مِنْ أملٍ مُشْعِلِ

رَجّعى

يا صهواتِ الريح، واسْتَرْجِعِى

وقِّعِى

على خطايا الزمنِ الموجِعِ

وارفعى

تلالَكِ السوداءَ من موضعى

«مَنْ ولى

فى أمةٍ أمرا، ولم يعدل

يُعزل»(٤)

حتى المماليكُ، فَقَدْ تَنجلى

(١) القرا: المتن: أو الظهر.

(٢) وزير العاضد.

(٣) أرسل العاضد شعور نسائه إلى صلاح الدين مستصرخاً.

(٤) المطلع والخرجة لعبادة بن ماء السماء الأندلسى ت ٤٢٠ هـ .

مريد البرغوثي

منيـــف*

ويموتُ منّا مَنْ يموتُ بموعدٍ أو صدفةٍ هي موعدٌ
وكأننا كمُنَتْ لنا أسبابُنا
وكأننا نلهو ونلعبُ في كمينْ

منا شهيدُ كهولةٍ أو غربةٍ
أو قبلةٍ في الظهر
أو برصاصةٍ في الصدرِ
أو بهمومنا المتعرجات على الجبينْ

منا شهيدُ اليأسِ
حيث تشيخ ولْدنةُ الصِّبا عند الصَّبيِّ،
وتنتهي آمالُ مَن ثاروابثرثرةِ الحبيب مع العدو
وفي معانقةِ الضحايا للخصوم الطيّبين

منّا شهيدُ كلامه، وغرامهِ
وحروبه وسلامهِ
والخيرِ تحت قميصهِ
والشرِ في أيامهِ والمرءُ فلاحُ يُثَلِّمُ حقلَهُ
والموتُ مبذورٌ على أثلامهِ
وحصادُهُ قممُ الفُكاهةِ والجنون.

وأخي شهيدُ جَمالِهِ وخصالهِ
أنا لم أجد رجلاً يعيش بقلب أمٍ مثلَهُ.
رجل رءوم

فتكتْ به لا كف غادره الغليظةُ وحدها
بل رقةٌ فى النفسِ مُضَمرةٌ وباديةٌ
سأرسِمها جناحَ فَراشَةٍ
غاصتْ بمخملِ وردةٍ
فيبينُ جزءُ الجزءِ من كِلْتيْهما
ويظل ما يخفى خيالاً لا يبين.

وأخى شهيد خصومة الروح الحرير
مع الفجاجةِ والتباهى بالأنا
وكأن فِطرتهُ ترى
أن النعيم الآخرون

وأخى شهيد جَمالِه وخصالِهِ
وهو الحنون ابن الحنونة والحنون

وهو الذى يرعى أباه هشاشةً وترفُّقاً
وكأن والدَهُ جنين

وهو الذى ظلت أمومتُهُ تظلل أُمَّهُ
ليرى ابتسامتها

ويفزع أن يكون بصوف كَنْزَتِها
ولو خيطٌ حزين
وهو الذى مذ كان، كان عباءَةَ الود الفسيحةَ
نحنُ إخوتَهُ، ومُخملُ عمرنا من نَوْلِهِ ويديهِ،
مِن عجبٍ رضعنا من سواه حليبَنا!
وكأنّ أُمّى وزعتْ أوصافَها فينا
فعلَّمْنا الأخوَّة كيف ترقى للصداقةِ
بين أربعة البنين.
وهو الذى اختصر النساء

جميعهن بامرأة
وأحاط هالتها بشمعتهِ
فصارا موئلين لكل ذى طلبٍ
ويا بوابةً لهما
شغَفْتِ كمشحة التُّلِّ الرقيقِ
وأنتِ من خشبٍ متين

وهو الذى سبك البناتِ
من النسائمِ والعُلُوِّ.

وفى الفجيعةِ

رف فيهنَّ الأسى

كرفيف أعلامٍ ترفُّ كرامةً فوق الدموعِ

ولا تهون

وهو الذى أعطى المفاتيح الثقيلة كلَّها

لفتىً ثقيلِ رسالة وخفيف هماتٍ

كأن سياجَهُ العالى

جدائلُ معدنٍ غُمِرَتْ بشتلةِ ياسمينْ

وأخى شهيد جمالِه وخصالِه

وهو الذى أخذ الصداقة من يديها

للملاهىِ والمباهج، إبن صاحبه أبوه وداره

ويداه، حارسُهُ، وسائقُهُ ومُنْصِفُهُ

إذا ما اغتابه المتلسِّنون

وهو الذى إن ظل دهراً دائناً لصديقهِ

لم ندرِ أيُّهما المدين.

هو شاعر القدمينِ

إذ يسعى لكى يلقاكَ فى بلواكَ.

واليأسُ الذى تخشاه

قرصانٌ رثيثٌ

سوف يركض هارباً مِن وقع خطوتهِ

كأن رجاءَه فِعْلٌ ويأسَكَ مِن كلام.

تدنو أصابعه

طيوراً فى فِناء الدارِ

تنثر رزقها حُباً وحَباً

ثم تعلو فى التكتُّمِ والغمام.

هو شاعرٌ

والشعر ليس تبرُّجَ القاموسِ

بل نفسى تعاف رثاثةً تغرىِ

وتركل ما ورثنا من رُكامْ.

هو شاعر

والشعر فعل يديهِ

صلصال تشكّلُهُ أصابعه طباشيراً

وآلاتٍ وأرغفةً

وقلب كله شغفٌ يحيطكَ
إنْ حللت وإنْ رحلتَ وإن جزعتَ
وإن حلا لك أن تملَّ من المقام

الجود فيه طبيعة منذ الولادةِ
مثلما تقضى الطبيعةُ
أن رفرفة الجّوانح فى الحمَامْ

بغيابه
حرقوا حديقة مكرمات كاملة
والله إن قلنا له ينخاك محتاجٌ
سأعجبُ كيف يمنعه الضريحُ مِن القيام!
أيها الصياد الكهل
ذو النظارة الطبية السميكة
أيها الأشعث الذى يرتجل شأنه
أيها الذى لا يعرف العدل
أيها الموت
سأقودك من شحمة أذنك
وآمرك أن تفتح عينيك جيداً
لترى فداحة فعلتك الأخيرة

هذا السائر ليلاً
فى انتظار قطاره
هذا الفلاح المليح
الذى تحيط به هالات وأكاليل
من الميرمية والبابونج
والزعتر البرى وعصا الراعى
والخزامى والمُرَّار وهندباء الربيع
من جرؤ على إحناء قامته السرو
من جرؤ على ضرب جبينه غيلة
من جرؤ على بعث كل هذه القشعريرة
فى الكون المحيط بكتفيه
من جرؤ على خنق الاستغاثة الأخيرة للجَمال؟
أيها الصياد المتلبث خلفه
أيها المتدبر ذو النوايا المخبّأةِ بحرص
ككيس نقود الجدة الريفية
من هم الذين أرسلوك إلى هوائهِ البرىء

وكيف انبثقت فى مشهده الحيادى
كرعب يزيد لمعان العيون والقمر؟

الرجل يمشى
الكرامة كلها تحمل معطفها الكحلىّ
على ذراعها الأيسر
البهاء كله يمر على الرصيف بحذائه الشتوىّ،
ويندفع بصدره إلى الأمام
المَوَدَّةُ كلها تسير كقروى طيب
يوّد لو يعانق المارة جميعاً.
اللهفة كلها تودّ لو تستفسر عن علامات أطفالهم
فى المدارس وعن صحتهم
وهل تصلهم مكاتيب الغائبين
العفو كله يسرع وربطة عنقه مائلةٌ قليلاً
وهنا
هنا بالضبط
وليس حيث الأوغاد والسفلة
تقرر الظهور أيها الغدر الذى يسمونك الموت

لا لشىء
إلا لكى يصبح الكرامُ أقلَّ عدداً
وكى ننقص إلى هذا الحد
فيغتبط الأوغاد الذين يغشون البضاعة
سواء كانت شرفاً أم كيس إسمنت
أوغاد التوراة
وأوغاد لغة الإنشاء، لغة السمن البلدى
الأوغاد الذين يقتلوننا يومياً
فى المدن والقرى التى بارك الله حولها
والأوغاد الذين صَغَّروا قومهم
والأوغاد الذين أنقذوا رءوسهم وحدهم
والأوغاد طوال الأيدى، قصار الخطى
والأوغاد الذين يقنعوننا دائماً
ويحددون لنا مقادير الضحك والبكاء
أيها الصياد الذى لا يعود بجعبة فارغة
أيها الصدفةُ التى تضرب مواعيدها
بالدقة التى تريد
أيها السيد الذى تستهين بالخصوم

أيها العلنيّ كأسرار النساء

أيها الموحش كالزواج التعيس الذى لا فكاك منه

أيا الموت ابتعد قليلاً عنا

ابتعد قليلاً عن هذه الأمّة!

علَّها تفعل خيراً ما قبل أن تموت!

سأبوح يا ابن أبى ويا جدى الصغيرَ

بأن حزنى فيك كان أقل من غضبى

فمنذ فجيعة الإغريقِ

لم يصعدْ إلى الأوليمب مفجوعٌ سوى بلدى

كأنَّ الكونَ مسرحُنا.

ستارته الشتات

ولم أجد أحداً ليسدلها عليناأو على الأعداءِ

والأعداء أعجبهم ممثلُنا الكبيرُ

ستصغر الأدوار فى المأساة منذ اليومِ

هل نمشى إلى الملهاة

نبكى مثلما يبكى السويديونَ

إنْ مرِضَتْ كلابُهم الأنيقةُ

لا بكاء لنا!

ونبكى رغم ذلك مثلنا.

فالدمع أشكالٌ كبصمات الأصابع

والشجاعةُ بعضُ أشكالِ التعزِّى

والحجارةُ بعضُ أشكالِ الأنينْ.

يا موت كيف نراك؟

صاحبَ منجم الذهب الذى يرمى السبائكَ

فى الهباءِ

وناضحَ البئرِ الشحيحِ الماءِ؟

باباً سابعاً فى قصة الأطفال قبل النوم

يخفى القشعريرة فى فضولهم البرىءِ

وفى الهدايا واللُّعَبْ؟

يا موتُ كيف نراكَ؟

آلة كوكب الأرض التى

تذرو رمالَ الناسِ مِن جهةٍ إلى جهةٍ؟

وضوحاً كاملاً كالقرش فى جيب الفقير؟

وعينَ ذئب لا ينام على سغَبْ؟

ضَبَاً غبياً لا يعودُ لجُحرهِ أبداً؟

وأخلدَ مِن كراسى العالم النامى؟

وأبسطَ من شفاهِ الطفل فى بزازة المطاطِ؟

سوراً ضائعاً

حول المدينةِ ذات قُبَّات الذَّهَبْ؟

أملاً تجرح بين عشرين اغتصبن معاً؟

يهوداً يضكون على عربْ؟

جاء البرابرةُ الذين رأَتْهمُ أُمِّى

وزرقاءُ اليمامةِ والكُتُبْ.

كسبَ البرابرةُ المعاركَ

يومَ أقبحُنا تمتعَ بالخسارةِ كُلِّها

واليوم قالوا: لن نجىء

وعانقونا خِلسةً

فإذا بأجملنا انغلبْ!

إعتبْ على من شئت يا ابن أبى

وبالغْ فى العتَبْ

أدرى، ستجتُ بالسماحةِ والسماحِ

لمن رماك بغدره المرسومِ

عن غُذرٍ يخفف جُرمَهُ

أو عن سببْ!

هل يطمئن الآن من أقصاك عنا؟

أم يداعب إبنهُ فى كوفليتهِ الجديدةِ؟

أم يُلمِّعُ رُعبَهُ المكتومَ

مثل نحاسِ إبزيمِ المجند

أم يعابثُ خصر غانيةٍ

لينسى ما ارتكبْ؟

هل يطمئنُّ مُؤَجِّروهُ الغامضونَ

كما اطمأنتْ جرَّةُ الزيت التى سقطتْ

وما فيها سيُعفيها من القلق البطىء

إذا انسكب؟

أم يرصدون ضحية أخرى

فإن الدمَّ يهرب للأمام إذا هَرَبْ!

إعتب على من شئت يا ابن أبى

وبالغ فى العتب!

أَنتَ الأسى متأبطاً أملاً

وسعيُكَ فى زمانكَ مُسرِعٌ أو مُسرِعٌ!

كلُّ البلادِ عرفتها كُرهاً لترجع للبلادِ

ولم تمل تعباً وأَرهقْتَ التعبْ.

أنت العناد وليس مثلُك من يغيب رخاوةً

بل هكذا

كدوىً غابات التبولا فى زجاج الرعدِ

أنت سقطت أخضر واقفاً ومُورَّقاً

وسواك يسقط كالحطب.

إعتب على من شئت يا ابن أبى

وبالغ فى العتب!

هل صاحباً كان الذى غدرتك صدفته الرهيبةُ

أم عدواً أم مزيجاً منهما

واحتار دربك فيهما

فنسيت ما تنساه دوماً يا أخى

أن الوثوق طريقه بعض الريبْ.

بُحْ لى

بآخر صورة خطرت ببالك

حينما الأجل اقترب:

هل وجه أهلك؟

أم فتىً علَّمتَهُ من خيمةٍ

حتى المدرَّج والتخرُّجِ

أم يتيمٌ كنت والدَهُ المؤقتَ

أم مدارسُ كنت ترفع سقفها ونشيدها

أم قبةُ الخوّاص، عينُ الدير، مصطبةُ المضافةِ

ساحةُ الأعراس أم سيارةُ الإسعاف تلهثُ.

قبةُ الأقصى وجسرٌ رد خطوتك الملحة مرتينِ

مجنداتٌ دُسْنَ بالأقدامِ

أدويةٌ مللتَ مذاقها

أم نشرةُ الأخبار وهى تزيد يأسَكَ كل ليلٍ

والتنافسُ فى البلاغةِ

بين سلسلةِ المجازرِ والخُطَبْ؟
إعتب على من شئت يا ابن أبى
وبالغ فى العتبْ!

نبكى عليك وأنت تبكينا
ونحن جميعنا نبكى البلاد.

هى قصة لفتى غريب الدار
وهى القصة الكبرى لكل الدار
وهى ملخص التاريخِ والأخبارِ
هذى الأرض لاجئةٌ وما بانت ومازالت
يطاردها غلاظ القلب والخطباءُ
والخطباء إن قتلوا سعاداً أنشدوا
بانت سعاد!

وسيرقص الأعداء فى التوراةِ
لا طرباً ولكن خدعةً
ويظل يرقص ذلك الحبشىُّ
لا طرباً، حلاوة روحه رقصت بهِ

سيزينون شجيرة الميلادِ قرب البحرِ
ثم يجربون فئوسهم فى غابة الإغريقِ
حيث أزقة العربىّ يرجف بردُها
وتموء فى غدها القطط
وسيهمس الشهداء فى النوم الطويل لنومهم
يا ناس هل متناغلط!

وسيسهر الأعداء قرب البحر
حتى فُجرهم أو فَجرنا
ويرتبون الشرَّ مثل شراشف الأولادِ
ترتطمُ الضحيَّةُ بالضحيَّةِ
تكتب التوراة قصتنا الأخيرة
غير أنا ذات متسعٍ كعين الإبرة الرعناء
سوف نخط خيطاً أبيضاً
فى ركن صفحتنا السواد.

ستنام فى قلقٍ علينا حيث أنت
وسوف تسأل قبر جارك

وأحـــوال المدائن والقـــرى وعلى النظافـــةِ فى
الشوارع والقلوبِ
على دواء الجدة السهران قرب سريرها
وعلى الحقول الفائضات بقمحها وشعيرها
وعلى قباب القدس تسلم قلبها لمجيرها
ولكَمْ ستهنأ إن تبسَّم ذات يومٍ يومنا
ولكم ستسهر أنت والشهداء ليلاً مثلنا
حتى نغادر كلنا هذا الحداد.



أربعون شتاءً

أربعونَ شتاءً
ونفس الحقيبةِ
نفسُ الرذاذ

ما الذى سوف يطلعُ فى ثوب هذا الصباحِ النساءُ اللواتى نسينَ على حافة البارِ أثداءهنَّ، وأشرطةَ الحَمْلِ، والأسبرينَ الغبارُ الذى يتثاءبُ فى حدقات البيوتِ المواعيدُ تلك التى تتبخَّرُ مثلَ الكحول ومثلَ المواعيدِ؟..

.. لا نجمةٌ تتسكَّعُ بين خطاهُ
ولا وردةٌ تتهجَّى يديهِ
ولا زرقةٌ تتموَّهُ فى سقف هذا البياضْ .

الأراجيحُ ملغومةٌ، وَحْدَهُ فوق خطِّ النهايةِ
فى البدءِ كانت ربابتهُ
والمدينةُ طوطمَهُ .

كان حبرُ الطفولةِ يَنْشَعُ فى مقلتيهِ
الغزالةُ تَشْطَحُ .. والأصدقاءُ خواتمَ مضفورةً بالحنينِ
لِمَنْ يطعم القلبَ نبضَ العصافيرِ
يمزجها بالنشيدِ؟!...

قنابلُ موقوتةٌ فى الحديقةِ
أشلاءُ عاريةٌ من قميص الهواءِ
شوارعُ نائمةٌ تحت كفٍّ الرصاصِ
طبولٌ تلوِّث شكلَ الفراغِ..
ويتسع الجرحُ
يلتف كالحلزونِ

دَمٌ فى الكراريسِ، فى الباصِ، فى عُلبة البسكويتِ دمٌ فى الحليبِ، وفوق الرصيفِ.. دمٌ فى الزنازينِ فى آنية الوردِ، فى معطف الجنرالِ، وبَسْمَلَة الفجرِ.. فى سلَّة الخبزِ، فى المتحف الوطنىِّ ، دمٌ فى القصيدةْ

هل صَحَا النومُ..
ثرثرة الصمتِ تطفو
وترسبُ فى نَاىِ وحدته
الليلُ يُغْلِقُ حانَتَهُ
الجارةُ الأرمنيَّةُ
تسحبُ مزلاجَ غرفتها.

أربعون شتاءً
وكلُّ صباحٍ
ترتِّب أقمارها فى الخزانةِ
بعد قليلٍ
يناوشها الصِّبيةُ العابثونَ
يحطونَ شيئاً على أكرة البابِ
عطرٌ عتيقٌ تأوَّه تحت الوسادةِ
والبجعُ الورقىُّ يرفُّ..

المساءُ جميلٌ
و «عروةُ» ممتشقٌ درْعَهُ
يشعل النَّهرَ بين أصابعهِ
ويرشُّ الينابيعَ بالبرق والزعفرانِ
السنابلُ معقودةٌ فوق وشمِ الجبينِ
الصعاليكُ فى حَضْرة النارِ..
يقتسمونَ النَّدى والمشاشَ..
وينسربونَ..
كوىً تتفتَّقُ فى سُرَّةِ الغيمِ ..

ـ بالأمسِ كنتُ مؤرِّقةً
واليومَ صرتُ مؤرَّقةً
● وغداً..

ـ سوف يكتمل البدرُ تحت القميصِ

قراصنةٌ آخرونَ سيلتقطونَ الإشارةَ

يرتبكونَ قليلاً

وفى آخر الليلِ

ينكفئونَ على طبقٍ فارغٍ

هكذا..

سوف ينهمرُ العشبُ فى ركبتىَّ

أنا امرأةٌ..

لا تَحُكُّ أصابعَهَا فى مرايا الكلامِ

● وحكمتك الذَّهبيةُ

ـ نائمةٌ فى الحقيبةِ..

أربعونَ شتاءً

ونفسُ الرذاذِ

ونفسُ الحقيبةِ!!..

كوَّمَ أيامَهُ

فوق ظهر القصيدةِ :

أبيضُ .. أسودُ

أحمرُ .. أزرقُ

كم قمراً فى الخزانةِ

كم نخلةً فى الكتابِ

وكم طلقةً سوف تشبههُ ؟

أى شيءٍ سيطلع فى ثوب هذا الصباحِ

دَوِىٌّ انفجارٍ جديدٍ

ضرائبُ أخرى..

البطالةُ

«حربُ الفراولة»

لغزُ العشيقةِ فى آخر المسرحيةِ

فوضى الحداثةِ

مهزلةُ البرلمانِ

النياشينُ..

إيماءة الجنس فى الهاتفِ المتقطِّعِ

هَبْو الفساتينِ

فلسفةُ القمع

فتوى المهرجِ

فاتورةُ الكهربَاءِ..

تأمَّلَ ظلَّ العصافيرِ

فوق الجدار القديم

ومد أصابِعَهُ فى البَياضِ

انحنى فوق كرسيِّهِ الخشبىِّ

ونامْ

عادل عزت



الخروج من العراق

الحركة الأولى

دخلتُ فى مَدَى الرؤى رأيتُ طيفاً واحداً مُنْشغلاً وحالماً بل لاح لى طيفانْ.

تجسَّدَا مع اقترابى منهما. ها «أملٌ»، ونِدُّهُ «السيابُ» توأمانْ.

حولهما الكثيرُ من فِعْلِ الخطايا. خاطئانِ فى مسارب الندى والناسِ والأنوارْ.

كلاهما طفولةٌ بقريةٍ فقيرة، وسامةٌ معدومةٌ، موهبةٌ ناريّةٌ، وشهوةٌ تنهشُ فى الأعماقْ.

وفى بدايات الشبابِ ضائعانِ فى المدينةِ التى تخادعُ الإنسانْ.

من حَلَكِ البؤسِ، ومن تعثّرِ المصيرِ كيف جاءت الأشعارُ منهما تقاتلُ الذين أسرفوا فى ظلمهم وتفتحُ الأبوابْ؟!

كلاهما مع الرجولة التى تطربُ بالأشياءِ، والأكوانِ، والنساءِ قد مسّهما داءٌ

يؤدى فى شهورٍ للمماتْ.

فارتدَ كلٌّ واحدٍ إلى الحضارة القديمة التى أبدعها أسلافُهُ يأخذ منها حكمةَ

الوجودْ.

ها «أملٌ» يصبحُ أشلاءً قبيلَ موتِهِ لكنه يظلّ صعلوكاً أبيّاً لا يلينْ.

يفيضُ شِعرُهُ بذكرياته، بالمجدِ والإذلالِ فى مسيرةِ الخيولِ، بالطيورِ، والتنفسِ

الأخيرِ للزهورْ.

تجاهل الموتَ الذى ببابِهِ، وظلَّ حيّاً ضاحكاً يسبّ أصدقاءه ممازحاً، ويلعنُ

الأوغادْ.

لكنَّهُ «السيّابُ» يذرفُ الدُّموعَ فى حنينٍ للشفاءِ والنساءِ. أنقذونى لا أريدُ أن

أموتْ.

كأنما السيّابُ فى فنائِهِ كان يخافُ أن يعودَ نحو بابلَ التى تجاهلتْ حياةَ ما

بعد الحياهْ.

ونِدُّهُ يموتُ كى يحيا بقبرِهِ لدى مصرَ القديمةِ التى تقدّسُ الأمواتْ.

خرجتُ من مَدَى الرؤى تحيطنى بغدادْ.

الحركة الثانية :

دخلتُ بستاناً كأننى تأخرتُ عن النخيلِ والأشجار عاماً كاملاً من الربيعِ

والمساءْ .

فغِبْتُ فى حمَى خميلةٍ، وقلتُ ها هنا سأشتكى من العراقِ بل من الغزاةِ إذ أتوا يحلقونَ فى الفضاءْ.

لم أزُرِ العراقَ وهْوَ ضالعٌ فى زهوِهِ، وها أنا روحاً محبّاً كارهاً أزورُهُ. فصرتُ فى قافلةٍ تائهةٍ تواجه العراءْ.

أشعر بالأغرابِ فى مساربِ السماءِ أحراراً وقد تجمعوا فأرسلوا أهوالَهم تدمر العراقْ.

خَفَّفَ من ذعرى لجوئى للخرافاتِ التى ورثْتُها عن آخر الأجدادْ.

شعرتُ أشجاناً تَحُومُ فى المدى. لعلنى سوف أرى «مُظَفَّرَ النوّابْ».

يأتى مع الريحِ دماءً أو طيوفاً قد أرادت أن تعودَ للعراقْ.

قلتُ لَهُ : أنتَ الرؤى. كيف ذهبتَ للمسافاتِ التى تفتكُ بالإنسان!

فاقْتَرَبَتْ شَرَانِمُ الذئابِ من أشجارِ شِعْرِكَ العظيمْ.

واندسَّ فى صفوِ معانيكَ غمامٌ قادمٌ من المؤامراتِ، والتلكؤ العقيمِ فى غياهبِ الأحزابْ.

معذرةً يا منصتاً للغيبِ إذ يأتى مع الأسرابِ يا مُعَلّمى مباهجَ الأكوانِ أنْ رأيتُ هذه الشخوصَ ضمنَ عالمٍ يزولْ.

والآنَ أُعلنُ انحيازَ الروحِ للفوضى التى تنظِّم الحياةَ والأحياءَ فى الغاباتْ.

خرجتُ من بوابةِ البستانِ حيًّا هالكاً، والنارُ حولى تأخذ الأجسامَ والزهورَ للرمادْ.

وقلتُ لا نجاةَ غيرُ أن أظلَّ سائراً بلا توقفٍ مع الفراتْ.

الحركة الثالثة :

أعادنى النهرُ إلى طفولتى. وجدتُ زهرةً وأنغاماً وأنثى فانْسَلَلْتُ نحو أيامِ الشبابْ.

من وحى دمعةٍ، ونورِ شمعةٍ تقرّبَتْ نفسى من النجومْ.

رأيتُ ذكرى.. ها «مُظَفَّرٌ» معى بمصرَ فى حىِّ الحسينِ. كانت الأنوارُ والأسرارُ تنْسَلُّ إلى النفوسِ فى المقهى العتيقْ.

والشاعرُ «الجواهرىُّ» ماكثٌ هناكَ تحفةً عريقةً تحومُ حولَهُ مباهجُ الحىِّ العريقْ.

نَظْرتُهُ بها تَرَفّعُ الصقورْ.

وإنه لفرطِ ما أحبه الناسُ على مَرِّ السنينَ قد أصابه البهاءُ والغرورْ.

حَادَثَنا بنصف وَعْيِه كأنه حكيمٌ زاهدٌ مَلُولْ.

وغاب فى الظلالْ.

وها أنا الآنَ أُساقُ نحو نارٍ تفتنُ الأبصارَ فى مسارها، وتسحقُ الجنوبْ.

الحركة الرابعة :

أنا الذى يقْدرُ أن يغيِّرَ الأشياءَ والأحوالَ فى القصيدْ.

لم أستطع أن أجعل الليلَ يخبِّىء الدماءْ.

مشيتُ فى «البصرةِ» طفلاً شاحباً تَتْبَعُه الأرواحْ.

أهرُبُ من مَشاهد القَتْلى إلى مَشاهد القَتْلى، وأنثنى أهيمُ فى اسوداد الليلِ خائفاً من الأشباحْ.

قلتْ لعلّ هذه الأشباحَ تمضى فى الخفاءِ كى تقضّ مضجعَ السفاحْ.

وقلتُ لو كان «مظفر» معى الآن لرُحْنا فى سكونِ الليلِ فى خوفٍ قليلٍ نقتلُ السفاحْ.

لكننى أفيقُ فى مفازةٍ تُفْضى إلى شجونِ كربلاءْ.

معرفتى، وكل ما مازجَنى من نغمٍ، وحكمتى كأننى تركتُها ثوباً قديماً ليس منى، واختنقتُ بالبكاءْ.

لم أستطع أن أجعل الريحَ تبدد العويلَ إذ يجوس فى الخرابْ.

كأننى رأيتُ ألفَ شاعرٍ أنوارُهُمْ مُطفَأةٌ، وألفَ بابٍ مغلق، من بعدهم تجمّعَ الحراسُ والأرذالُ يسجدونَ طاعةً لقاتلِ العراقْ.

كأنَّهُ جمجمةٌ تراقب الذى يدور فى الخلاءْ.

من ذا الذى يُنقذنى من هذه المسافة المظلمة الرعناءْ؟

فى ليلةٍ هادئةٍ رحلتُ واختفيتُ. لم أكن سوى قلبٍ غريبٍ يعبرُ الوديانْ.

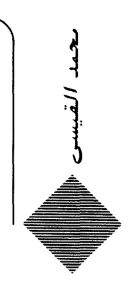
ساعدنى يأسى على الدخولِ فى إغفاءةٍ كأننى أخضعُ للأصفادْ.

فنمتُ حيّاً ميّتاً وراضياً بحكمة الأفولِ والإشراقْ.

رأيتنى أجوسُ فى الأحلامِ تائهاً ومدركاً وجودى فى حمَى الأحلامْ.

تشبثتْ نفسى بهذه الثوانى لا تريدُ تركَها. مكثتُ حيناً فى رباها زائراً ينسى الذى به من الأشواقْ.

ثم انسَلَلْتُ خارجاً من العراقْ.



قصائد المدن

شارع المكحول

هَذا المساءُ، مساءُ فاطمةٍ،

وفَاطمةٌ كلامُ العُشبِ

فاطمةٌ نَدى العَطشانِ، بَحّتُها حَريرٌ.

حولَ طاَولةٍ بكتْ أزهارَ غُربَتها

وَقالتْ:

ـ لا أُحبُّ الحربَ،

قالتْ: رَغبتى فى البحرِ ميّتَةٌ، وَفاطمةٌ حَمامَةٌ

شفق وَغيتَارٌ يَسيلُ عَلى طَريقِ القَمحِ،

فاطمةُ انكسارى بينَ دَاليتينِ، بَعدَ دَقيقتينِ،

سنَلتقى فى شارعِ المكحولِ

تَرشُقُ منْ بعيدٍ لوزَهَا

وتَرُشُّ وَجهى كالغَمَامَةْ

فى قُبُّرات حَنينها جَرَسٌ يُحاكِى الضَوْءَ،

تحتَ قبابها ستَنوءُ أَعضائى

وتَذهبُ فى الغيابِ، كَأنَّها ماءُ السرابِ،

فلا يعودُ لصَوتها منْ نَرْجسِ الوادى عَلامَةْ

هَذا المسَاءُ، مساءُ فاطمةٌ، وَفَاطمةٌ حَمامَةْ

لَكَأنَّها عَبثاً تمرُّ غَداً إلى المقهى

وَأَهتفُ: يا صباحَ الخيرِ، يا بنتَ المُزارِعِ،

قدْ تَقنْتِ الماءَ وَالإبريقَ، وَانْسَكبتْ ظلالُ النورِ بينَ يَديكِ،

هَلْ كُنَّا نمرُّ لبُرهَةٍ بينَ الحقولِ المرْيمية،

هَلْ ذَهبنا مَرْمَراً، وَمُنمنماتٍ فى الكتابة؟

....

ليتَ فَاطمةَ، المساءَ تَرقُّ لى

وَتَحلُّنى منْ عَوْسَجِ الغاباتِ،

لا فقْهى يَفكُّ السحرَ، أَو

يَدَعُ النهارَ يقولُنى فى هَامشِ النهَرِ ـ السَريرِ،

وَثمَّةَ الأسفارُ، ثَمَّةَ فندقٌ،

شَقَّ الحديثَ إلى جَداولَ فى الجهاتِ:

ـ سَنلتقى فى البُرتغالِ،

حَسِبْتُها فى البُرتقالِ تقولُ.

فَاطمةُ الفَراشةُ تحتَ سقفِ الريحِ تَقطفُ حَيْرَتى،

بمسائها العنبى بين مدينتين،

وَمَزْجِها بينَ اللُّغاتِ، تقولُ:

ـ لم أُولدْ هُنا

● لا بَأْسَ ...

تُصغِى فى الفَراغِ دَقيقةً، وأنا أُدخِّنُ،

ثمَّ تسألُ عنْ معانى المفرداتِ ...

ـ أَتُوهُ؟

ما معنى أتوه؟

أُديرُ وَجهى زَاهِداً بالبحرِ، وَهِىَ تُلحُّ،

أَشرحُ:

● إنَّها مُشتقَّةٌ مثلى

مِنَ التيه الذى سَيُعيدنا للتِيْهِ، تَسألُ مرَّةً أُخرى،

ويَلتقيانِ؟

قُلتُ: العَاشِقان؟

ـ عَنيتُ وَجهَ الموتِ وَالألَقَ الغِنائىَّ الموزَّعَ،

فى الأَصَابعِ.

....

هَلْ تَظلُّ لنا اللُّغةْ

نَفَقاً إلى عَتَماتِنا

فى ما نُثرثِرُ أَو نُغنِّى!

إيكاروس

هىَ خَاتمةُ الأَسفارِ، وأَخرُ ما وَهَبَ الخالقُ لِلمخلوقْ

وَهىَ الأوَّلُ وَالتالى، السَّابقُ وَالمسْبُوقْ

تَلْدَغُ طَيفاً، وتَرِفُّ عَلى النَّأْىِ بُروقْ

وَهِىَ الصَحْوَةُ وَالغَفْوَةُ

إلهامُ العَاشِقِ، وكَمالُ المعشوقْ

تَذهبُ بى فى لَيلِ الحرفِ،

إلى أَبعدِ شَمسٍ،

وَضُحىً بينَ يَديها أَهوى بُنّاً محروقْ

شريط طنجة بلسان ل . ت

• الوجه الأول

أَتحدَّثُ عنْ فاسَ لأَنْسَى طَنجةْ

أَتحدَّثُ فيما يُشبهُ خطفَ القبلةِ،

عَنْ عِنَبِ الأَسرارِ

عَلى شرُفَاتٍ، تتلألأُ كَالماسْ

أَتحدَّثُ عنْ فَاسْ

وَبعيداً عنّى

تلكَ خُطوطِى وَخُطَاى صرَاخِى اليَدوىُّ،

وَهَذى ممرَّاتُ دارى

[تنهيدة]

إلى مكتبى يَدخلُ البَحرُ،

يدخلُ ميناؤه، الشاطىءُ اللازَوَرْدىُّ،

يَدخلُ نَاسُ الشوارعِ والسارياتُ ضُيُوفَاً عَلى اللَونِ،

تدخلُ إسبانيا، التضاريسُ وَجهُ حبيبى

[تنهيدة ناقصة]

وَخَارِجَ هَذا البَهاءِ أُجدِّدُ مُقتنياتِ الفَراغْ

فَما عادَ لى مقعدٌ فى البعيدِ

وَلَستُ أَرى كَرنفالَ النهارِ سِوَاراً

يُحيطُ بمتحفِ طَنْجةَ أَو حَقْلَ آسْ

فَأذكرُ فاسْ

وأذكرُ فاسْ.

[صمت]

● الوجه الثانى

كَانَ يَومى نَبيذاً مُصَفَّى

قِبَابى مرايَا

ضِفَافى شراعاً شَفيفاً

وَأَندلساً كَاملَةْ

[موسيقى]

غُرَّةَ الصُبحِ كان الندى

وَالمدى أَبجديَّةُ سَرْوى

فَمَنْ عَقَلَ الريحَ، أَطْلَقَ هَذا المُوشَّحَ،
بَيْنَا يَمامى حبيسٌ
وطرَّز وحشتى الآهلة!

[موسيقى]

لَيتَ مَوْجَ النَوافذِ يَسهو وَتَغفو زَخَارفُ طَنْجةَ،
لَيتَ طُيورَ الليالى تَنامْ
لأرتَاحَ،
لَيتَ الكَلامْ تحتَ أَقْواسِها
غَيمةٌ هَاطِلَةْ!

[نشيج امرأة ..]

أوراق قاهرية

ورقــة أولـى

«العـودة إلى القـاهـرة والنورس الذى لاقى الخفافيش».

وهأنتذا،

وبعد غيابكَ هذا الذى طالَ، تحتضنُ القاهرةْ.

تزقزقُ فى الصدْر كلُّ العصافير

تزهرُ فى النفسِ أبهى الزنابقِ

ترقصُ فى فرحةٍ غامرةْ.

تعودُ إليها، ككلِّ النوارسِ حين تئوبُ إلى مهْدِها،

تحدِّقُ من خلْفِ دمْعتها الطافرهْ.

تجئُ إليها بكلِّ اشتياقكِ، كلِّ الحنينِ، تَؤُمُّ الأماكنَ،

نفسَ الأماكنِ، نفسَ الرؤى...

غير أنّ الوجوهَ التى طالما صافحتْك هنا، لم تعدْ هاهنا.

فمن هؤلاءِ تُرى؟

أيها العائدُ الآن،

بعد غيابِك هذا الذى طالَ، تحتضنُ القاهرهْ.

هم حرافيشُها، بينما أنت لا،

لم تَعُدْ - مثلما كنتَ فى أمسها - منْ حرافيشِها

إنهم شجرٌ يحتمى بالعراءِ، تُظلّلُهُ السحبُ الشاردهْ.

نَبْتُ هذا الزمانِ، الذى - كلَّ يوم - له ألفُ - وجْهٍ ووجهْ،

الوجوهْ التى فقدت لوْنَها.

- كلَّ يومٍ - له ألفُ سمْتٍ وسمتْ،

السِّماتُ التى ضيّعت سمْتَها.

- كلَّ يومٍ - له ألفُ ثوبٍ وثوبْ،

[إلى أن تزيّا - أخيرًا - بُعرْيٍ، فَلاَحَ -كما يشتهى - عاريًا].

هؤلاء - إذنْ - هم بَنُوها الذين نَمَوْا فى غيابِك،

هُمْ من تَراهم هنا.

هم خفافيشُ هذا الزمانِ العجيبِ،

فدعْهم لعالمهم، وانسحبْ، فهم يجهلونكَ،

لايعرفون بأنّك كنتَ هنا ذاتَ يومٍ،

وأنك بالأمسِ عانقْتَ هذا المكانِ،

ولكنّما فى زمانٍ يغايرُ هذا الزمانْ.

فيا نورسًا حَطّ وسْط الخفافيشِ، بين الطيور التى ابتدعتْ صوتها،

شكّلتْ ـ وفقما يشتهى عُرفُها ـ أبجدياتِها

لماذا تجئُ، لتَندسَّ فى جمْعِهمْ؟

أَتَفْهمُ ما يهمسونَ به من رطانةٌ؟

لماذا إذنْ ترتدى زيَّهم وتأتى إليهمْ، وما أنت منهمْ؟

ولاهُمْ إلى عالمٍ تنتمى إلى أفقه ينتمونْ.

لهم لغةٌ غير كلِّ اللغاتِ،

وهُمْ وحدهمْ، دونَ كلِّ الورى، يعرفونَ الذى يهرْفون بهِ،

فَدَعْهُمْ ومايهرفونَ بهِ، لاتحاولْ.. وحلِّق بعيدًا،

بعيدًا بعيدًا.

ورقة ثانية

الشجر والحصار

شجرُ يحاصرهُ أساهُ،

تشرذمتْ من حولهِ الأوشابُ،

وانتفضَ القتادُ أسنّةً تمتدُّ صوْبَ الصدْرِ،

تلتمسُ الدماءَ،

فيشرئبُّ ـ وحوله الأسوارُ، لايدرى متى قامتْ،
ولامَنْ بثَّها بَثًّا، تضيقُ، تكادُ تخنقهُ ـ
يحاول علّه يحْسو من الشمسِ الشحيحةِ حسوةً،
تَهَبُ الحياةَ له، تعيدُ إليهِ خُضرتَهُ،
تردُّ عليهِ نُضْرتَه، وتدفعُ عنهُ هجمةَ مِعْولٍ،
وتصدُّ غائلةَ اجتثاثٍ عارمٍ يسعى إليهِ،
وأنتِ لاتتحركينَ، وتنظرينَ، ولاتمدِّينَ اليدينِ لتمنعى هذا الخرابَ،
كأننا لسنا بنيكِ، كأننا نبتٌ غريبٌ عن ترابكِ،
ياحديقَتَنا التى هرمتْ،
فما عادتْ تبشِّرُ بالحياهْ.
يا أيها الشجرُ الذى تتقدّم الأشباحُ منه،
وبين أيديها المعاولُ، لُذْ ببطْنِ الأرضِ
ولْتُنشبْ جذورَك فى الصميمِ، بغوْرِ عمقِ التربةِ المعطاءِ،
لاتستسلمنَّ، تَشَبَّثًا بالطينِ بالأعماقِ، لاتسقْط،
وقُم كالطودِ، تَصْدعْ هجمةَ الأشباحِ،
إنّك إن سقطتَ، فلا قيامةَ بعدها،
إنّ السقوطَ إلى مداهْ.
شجرٌ يقاومُ، كى يصدَّ الليلَ، يحفرُ فى الجدارِ الصلْبِ ثُقْبا

كى يمرَّ الفجرُ منه إلى حديقتنا،

فيغمرها بنورِ الصبحِ، حتى تهربَ الأشباحُ،

فالأشباحُ يُرْهبُها الضياءُ، يفلُّ شوكتَها،

فناضِلْ أيها الشجرُ المقاوِمُ كى يذوبَ الليلُ،

كى يَفِدَ الصباحُ إلى حديقتنا، ويغمرها سناهْ

ورقـة ثالثة

أنا والشتاء الذى نسيته

شتاءٌ باردُ القسماتِ، غِبَّ الليْلِ داهمنى..

وكنتُ نسيتُ سحنتَهُ، سنينَ تَغرّبى عنكمْ.

ولكنى بصرتُ به بقلْبِ الدارْ.

ـ أهذا أنتْ؟

ـ أجلْ إنىِّ...

ـ وكيف دلفتَ والأبوابُ موصودةْ؟

ـ... من شباكِكَ المكسورْ.

ـ إذنْ فى الصبحْ أُصْلِحُهُ.

ـ وما الجدوى

وقد أصبحتُ من سكّان هذا البيتْ.

أمجد ريان



نتوءاتُ معتمةُ

(١)

عندما أكتب عنها فإن الأمر يكون مختلفاً، لأنها الوحيدة التى تعاندنى إلى حدٍّ الطاعة، وهى الوحيدة التى تملك شفرة الحسّ الحادة، تقطع بها نشائر من ضلوعى لتخيطها بالأقاصى، هى الوحيدة القادرة أن تأخذنى من يدى كالصبى، وتجرى بى فى الرياح حتى يصفِّر شَعرُنا، وعندما نجلس كى نستريح تحت شجرة الخليقة، تفاجئنى بالوردة الروحانية التى تخفيها فى طية نهديها.

عندما أكتب عنها فإن الأمر يكون مختلفاً؛ لأنها الوحيدة التى تقودنى إلى حدٍّ الفقدان، الوحيدة التى تعرف كيف تحدد وقتاً للخفوت، ووقتا للتجلى.

كانت الأشجار المرطا ترفرف، وهى نائمة فى عش الغواية: نور لايشبه بعضه بعضا، أعطتنى نبوءة القرى، وأشارت للملاك الذى يكنس الخرائط باحثاً عن الوتر المطمور.. كنت فى دوامتى الخرساء، ألف الملعقة الصدئة فى الشاى، جاءت إلى طرف الكنبة تحمل الرجفة الأبدية، فيحيينى الإلهام، أرانى ألطُم البدن البض بالحس الأعلى، وبالجشطلت الشجنى، أدخل نكهة الفعل، ،أمسُّ الماء الذى يتوالد.

كان مُشرَعَاً في يدى، والأشياء كلها تشتهى، البيوت المرصوصة تشتهى، والأفق يشتهى.

النفس عريانة، والجعارين المجنّحة تحلق، أعطتنى الفوطة الملائكية، وهبطت معى فى الصعود، وفى الأقحوان الغامض، قطعة الأنتيكا تسخر منى، والأنتريه العظمىّ المنحول يسخر، تبعث الأباجورة غيمتها الخفيفة فى فلك الرموش، وأنا أسقط فى فخاخ الريش، وفى الطغيان الجسدى. أيها النصوع الأنثوى، لماذا تجرفنى هكذا، وتغطى بؤرة النفس بينما أنا جالس نصف جلسة، أرقب دائرة انحنائها فوق الوسادة، أرقب هوس النرجس والحرف البدائى.

كنت أذيب سكراً فى القهوة، وأسقط فى فصل المكابدات، أنصت للفحيح الأرضى، وأراقب الوقائع العذبة التى بيننا. يبدأ الكون من تحت الإبط وهى ممددة على البطانية المرسومة بالمربعات، رأيتها تطير فى المربعات، خصرهاالبرىُّ يرسل الإشارة، يرسل رفرفةً محتاجةً، والهلال منفرج فوق الفردوس، الحاسة النقية غَرَفَتْنى، وكأننى فى حديقة طازجة أتنفس شهقة الدهشة الجميلة.

أحرث النصوع فوق الأخلاط النورانية، أُنصت لنصّ النبض، موبيليا من الشمع تحاصرنى، لذعة الوحى، والبيجامة ملقاة فوق صينية الشاى، نداء خفى يأتى من الصالة: هل الرجحانية غادرت الفؤاد أم أتت إلى الفؤاد، هل هواء مجعد يزعق أم ذات تبتكر سؤالها؟

أحكُّ أرنبة الأنف، والحزن الموهوب يأخذنى، مسعوراً أسأل: لماذا كلّت أفهام الأنام عن معرفة الكلام؟ لماذا تتدحرج فى القلب جبال الظلال ويتفتح لى كل صباح كولاج الفجائع؟

كنت أتحسسه وهى آخذة فى الشهيق على حافة المقعد الخيزرانى، حيث يتدحرج التاريخ، وتهبط الأحجار السماوية حانيةً، وتزفّنا المستولداتُ الأرضية، شسع يخاطبنا وفاظة من الورد النحاسى فى الجدار ترمينا بوحشتها.

نباح بامتداد الليل، رائحة الكابتشينو السمين، أربعة أسود تحمل المنضدة بذيولها، حيث ألقيت التوكة والمرآة الصغيرة، أسأل بذرة الهوى، أسأل الليل الذى اشتبك بشعرك، والعضلات التى تلقى حنانها فوق السرير الهيكلىّ حيث ريشة السراب تكتب، بومة رابضة على التسريحة، أدوات الزينة أطلال، والشماعة الهشة تلتوى كعلامة استفهام.

خصلاتها زهرة زيتون، والكون الدفين يرهج فىّ، تجرح حزٌ النفس بميعتها، تجعلنى استغرق فى الشئ الذى تُرى أعراضهُ ولاتروى ألفاظه.

وضعت نهديها على الحافة الغليظة، وكأنها نائمة، وكأنها تتلذذ فى هاوية الشجو، كأنها توازى النفس بالجسد، قلت: الفؤاد بدايتى، قلت: الأضداد الجميلة تتآلف، قلت: خصوبة تتهيأ، وبريدٌ يجيئنى من الأعضاء.

(٢)

كل شئ يسقط للنوم، العذوبة التى تبكى، قرنفلة النهد، صدى الحراس فى كوة الزمان، النايات التى تشهق للغياب، كل شئ يسقط للنوم، أزرار روحك التى فتحتها واحدًا واحدًا، المعصمان اللذان يشبهان عصفورين، بنسُ الشعر الملقاهُ بإهمالٍ، المسجل القديم، ضلفتا الشباك الخشن، جلال اليأس، وجهك الذى لايُنتهى إليه، فيضان الضفيرة المفككة، الأرجاء الجائعة، الهمس الشاهق، النور الذى تهتك، كل شئ يسقط لينام، المسرات الرائقة، حقيبتك الجلدية الطرية التى انبعجت على الكومودينو، وقميص النوم الذى يحمل المدرجات السماوية، قنين المانيكير، سلسة المفاتيح، النرجس الفادح والخواء الفظُّ، كل شئ يسقط لينام، أصابعك التى تشبه حافة المانجو، الخيال اليقينى، الطاحونة التى دارت بنا، خرائط الذاكرة تنام، ، الباطن الذى التقى بباطن، السنابل الزغبية تحت قدميك، كل شئ ينام، وأنا الواصل، أنا الواصل الذى يبكى الموصول إليه.

النَخْــلَةُ

نَحْلَةٌ شَوَّكَتْ فِى بَعِيدِ الجنوب
تَفَيَّأْتُهَا لَيْلَةً فاَصْطَفَانِى مِنَ الطَّلْعِ أَطْيَبُه،
وَأَتَيْتُ مَعَ الطَّلْعِ أَشْهَى الذُّنوب!!!
أَمْ تُرَى نَجْمَةٌ فِى سَمَاءِ الرَماد
تَعِبَتْ مِنْ حَنِينٍ إلى خَيْمةٍ فِى الجنوب
فَهَوَتْ
واسْتَرَاحَتْ عَلَى فَجْوَةٍ فِى السُّهوب
وكَوَتْنِى بِأَتْعَابِهَا
فَأَنَا الآنَ عَنْ جَمْرِهَا .. لاَ أَتُوبْ..
... لَذَةٌ؟؟

أَمْ لَظَى؟؟

وَهُوَ الرَّمْلُ مَحرقةُ القَلْبِ يَجْلُو لَنَا كُحْلَهُ

فِتْنَةً فِي الظَلام..

فالشَفاهُ مُخْتَمَةٌ بالصَّدَى،

وَالمَنَابِضُ رَيَّانَةٌ بِشَجِيِّ الكَلام

... يَالَهُ قَبَسًا مِنْ حَرِيرِ الدجى

أَزَّ فِي خَشَبِ الرُّوح فاشْتَعَلَتْ

غَابَةٌ مِنْ هَديل الحَمَام!!!



رحيل شاعر

أيّها الشاعرُ ماذا روَّعَكْ — فاحْتَرفْتَ الصَّمْتَ كيلا نسمعَكْ
وارتَضيتَ البُعدَ عن أنظارنا — فحملتَ الصَّبْر والسلْوى مَعَكْ
قد تركتَ الرَّوضَ قَفْرًا موحشا — فَتَمَنّى كلّنا أنْ يتبَعكْ
هذه أرواحُنا نَفْدى بها — إنْ يكنْ فى طَوْقِها أن تُرْجِعكْ

هل وهذا الهَوْلُ فى آفاقنا — أيّها العملاق تُخْلى موقعكْ؟
كنتَ فى الأهْوالِ طودًا شامخاً — ما رأينا أىَّ هولٍ زَعْزَعَكْ
جئتَ بالشعر ضياءً ساطعاً — فتَحدَّتْ كلُّ عينٍ موضعكْ
تَعْبرُ الغَيْمَ وتَضْوى فوقَهُ — ما استْطاعتْ غَيْمةٌ ان تَمْنَعَكْ
تَقْطفُ الوردَ وتُهديه لَنا — وعَضُوضُ الشَّوْكِ يُدْمى إصْبَعكْ

وتَصُبُّ الشَّهْـــــــدَ فى أفْواهِنا قـــانِعـــاً من نَحْلِه أَنْ يَلسَعَكْ

وعـــرضْتَ الثُّغْرَ بَسَّامـــاً لنا وكـتـمتَ الجَرحَ مَهْمـا أوجَعَكْ

تُطـلـقَ الـبَسْمَةَ فـى أفْواهِنـا وتُغَطِّى فى شـمـوخٍ أَدْمُـعَكْ

وتَرُدّ الـنَّارَ عن أضـــلاعِنا حـين تُلْقـى فـى لـظاهـا أَضْلُعَكْ

وتـضىءُ الحُلْمَ فى أجْفـانِنا والسُّهــادُ المُرُّ أَشْقى مَضْجَعَك

فـشـفـيتَ الجُرحَ فى أعْمـاقنا بعـدمـا أجَرْيْتَ فـيـه مِبْضَعَكُ

كيفَ نحيـا دونَ شـعـرٍ ساحـرٍ صـاغـه الرحـمنُ لما أبْدَعك

تعـــرفُ الحقَّ صـــواباً كلَّهُ مـا تركت الزَّيْفَ حـتى يَخْدعكْ

كـم تَوالـى بـاطـلٌ مُسْتَحْكـمَ ثـم وَلَّى عـاجـزًا أن يُقْنِعكْ

أغْلَقَ الحــقَّ عـلـى أسْرارِهِ وعليـهـا فى جَلاءٍ أَطْلَعَكَ

أَتُرى أُرْهِقْتَ مـن الامِنـا وتَمـادى القَهـرُ حَتَّى ضَيَّعَكْ

قُلْ لـنـا بـالـلـهِ يـا قِنْديـلـنـا كـيفَ يَحـيًا فى الدُّجَى من شَيَّعَكَ؟

محمد فهمى سند

موعد للصهيل

ها هم افترقوا، قبل أن يبدءوا،

فى الكلام الجميل..!

ها هم اجْتَمَعُوا، فى بيان الحكومات، كى يثأروا،

للدمَّاء الَّتى أهرقَتْها، يَدُ المستحيل

جهَّزوا الخطب الزئبقية،
والحلل المنتقاة، وماء القوارير،

قصُّوا شواربهم، وأطالوا لحاهم،

ومالوا بأعناقهم نحو ضوء المصوِّر،

صفقت الناس،

حتى تبسَّم هذا الزمان البخيل..!

هاهم اجتمعوا، قبلُّوا بعضهم،

وتهامس كلُّ رفيقَين،عن رشفة الزَّنجبيل

عن مواعيد سهراتهم فى المساء،

وسرِّ الفحولة بَينْ قبائِلهم، وجمال السيوف،

على حائط القصر،

والخيل حين تحوز السباق، ويحمل فارسها كأسها،

والخيول الَّتى أخفقتْ، طأطأتْ رأسها

واستدارت، تفتِّش عن موعد للصهيل..!

جهَّزوا كل شئ، (أمام الإذاعات)،

قالوا كلاما كثيرا

ودقَّت أكفّهم، فوق كلّ المناضد،

والدَّمُ يجرى كثيراً

ويشكو تخثُّرهُ فى الوريد الذَّليل...!

الخناجر ظلَّت مخبَّأة، فى عباءاتهم

والأكفّ تعابث أقلامها، والعيون تُفتّش

تحت الجلود،

عن اللغة المستحيلة، عن لغة الحزن،

عن نبضة الشوق، للذكريات

لتشجبُ هذا الخطاب الطَّويل...!

من هنا ابتدأ الموتُ

يسرى بأوردة الأرض، يروى خلايا الأهلَّة

لا يكمل القمر العربىُّ

ولا يولد الضوء فوق النَّخيل..!

من هنا يحمل (ابن الوليد)، سلالته للمصحات

حتَّى يداوىَ أفواهَهم، من صراخ القبائل

من دمدمات العويل..!

أتُرىَ يستطيع الأطباء وقف نزيف الرجولة فيهم

أم الخَوفُ يغتالُ فتيانَهم

قبل أن يُخرج القمقمُ الأجنبى، عفاريتَهُ بين أعينهم،

تتدلَّى من الظِّل المختفى، فى شرايينهم،

تتلظَّى بنار المجوس، التى أُطفئتْ فى زمان الوصول؟!

أتُرى يستعيد الفتَى القرشىّ، حصان الفتوَّة؟

سيف الجسارةِ؟، درع النُّبالةِ؟، صوت العروبةِ يلمعُ

فوق المآذن؟،

يغرس كِلمتَهُ، عند بابِ الدُّخول؟!

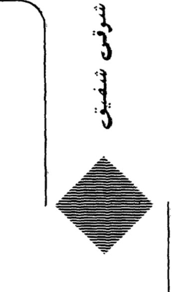
أم يداوى عروبتَهُ، بالكلام الجميلْ؟!

....

هاهم افْترقوا،

قبل أن يبدءوا

فى البكاءِ النبيل؟!



مرافىء مريم

كيف تنداح فيك النهارات حين تشدك مريم صوب مرافئها،

كيف تنداح فيك اشتياقاتك العارمه ؟

أى نهر سيغمرك الآن فى طميه ؟

أى توق سيدهمك الآن ؟

تأتيك مريم من جهة القلب،

تحترش الروح، عالية،

وتذيب مدائنك النائمه .

أى سر تبوح به ؟

لم تقل، بعد، أسرارها

غير أن مداها المعبأ بالثلج والنار يهتك صبوتك المستريبة .

تأتيك مريم من جهة الروح

ناضجة مثل تفاح آدم

دفاقة كالحقول

وتلقيك فى ردهات المسرة

مشتعلاً

ثم

تنداح فيك اشتياقاتك العارمة.

علي عفيفي



المدى والفراشة

-١-

بأىّ فريضةٍ أسعى إليكْ

وبأىّ نافلةٍ أقودُ الليلَ ناحيتكْ

الصبح مرتكزٌ على سقف البصيرة، والمدى شاى الصباحْ

والعصرَ أذكر أننى الإنسان

والإنسان فى خُسْرٍ.. لماذا؟

فكيف أبيت فى جسدى وأُقبل بين إدبار السماء

وحاجز الصوت الذى بينى وبين القلب

أفتح فى الخيال نوافذى، وأعيد ماء النهر ثانيةً

وأبدأ مرة أخرى

- ٢ -

وبى مساحةٌ فضاءْ

بعثتُ فى جنوبها رياحى

وفى أقاصى حزنها تبسمتْ جراحى

وفى شمالها أقمتُ ما أُتيح من زهور

وفى جلالها أقمتُ معبدين

فواحدٌ يتوبُ فيه منْ يتوب

وواحدٌ لمن أضاع فرصة الذنوب

ولم أقلّب القلوب

ولم أحرم الحرام

ولم أُحلَّ ما بدا حلالا

فكل ما أتيح فى المساحة الفضاء لم يكن سوى جمال

- ٣ -

تحوم فى المسافة المتاحة

فراشة السماحة

وثقب إبرة الهجير

هو الفضاء والمدى الأخير

تحوم حول نارها المقيدة

تحاول الصعود للمشوِّق الحرام

تشدها سلاسل السقوط

تحاول الغناء والكلام

فيستفز صمتها القنوط

ـ ٤ ـ

علَّمنى البحر الهدأةَ والعنفْ

اشتقت إلى قلبى قَلَّبنى وانقلب علىَّ

اشتقت فشقَّ الحزنُ علىَّ وعذبنى

ففرحت لأن الألم سيوقظ ما جفْ

علمنى البحر الهدأة والعنف

ـ ٥ ـ

.. قاب قوسين

فكلما مضى واحدةً

عاد اثنتينْ

.. قاب قوسين

كأنَّ كل شىء ممكن أمسى سرابا مستحيلاً



الرنين

بابى بلا جرسٍ والأصدقاءُ ماتوا
بابُها ، كذلكَ ، له قضبانْ
لا نسمع ، عادةً رنيناً سوى خرابِ أعماقنا .
جرسُ المنبه لم يكنْ أبداً كافياً
لإيقاظِ حواسِّنامن موتِها
وروحِنا من الغيابِ فى الأماكنْ .
آخرَ مرةٍ لم أطرقْ بابَها
لأن القضبانَ كانتْ فى الخطوطِ الأماميةِ تماماً .
ولأنّى كنتُ أعلمُ تماماً أنها خلفَ قنديلِها الخالى من الزيتْ
رأسُها إلى النافذةِ المغلقةِ بستائرِها المعتمةْ
وعيناها غيَمٌ مؤجّلٌ قديمْ
بينما الغرباءُ يملئون السّلالمَ
بالضجيجْ . •

محمود أمين العالم

مدخل إلى قراءة الشعرالمصرى المعاصر

ما أيسر أن نتهم الشعر المصرى المعاصر أو ما يطلق عليه شعر السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات بأنه شعر مصمت لا سبيل إلى تذوقه أو النفاذ إلى معانيه ودلالاته. وهو اتهام لا يصدر فقط من القارئ العادى لهذا الشعر، وإنما يصدر كذلك فى كثير من الأحيان من نخبة المثقفين بل من بعض المتخصصين فى دراسة الشعر والأدب عامة.

ولا شك أن هذا الشعر على جانب كبير من الغموض الذى يبلغ أحياناً حد الإبهام عند بعض منتجيه. على أنه برغم هذا قد أصبح ظاهرة ثقافية موضوعية عامة فى حياتنا الأدبية، تشارك فى إنتاجها أجيال مختلفة، وتكاد تطغى على ما ينشر من شعر فى مجلاتنا الأدبية، وما تصدره مطابعنا ودور النشر فى بلادنا. ولعل هذا يصدق على بقية البلاد العربية.

ولهذا، قد يصبح من واجبنا أن نتساءل بموضوعية كاملة: هل القضية هى قضية غموض هذا الشعر؟، فنكتفى بتوجيه الاتهام إليه؟، أم هى قضية تسطّح ونمطية بل وضحالة الثقافة العامة والثقافة الأدبية والفنية السائدة فى حياتنا التى ينبغى أن نوجه إليها الاتهام كذلك؟ أو بتعبير آخر، أليس من واجبنا أن نُسائل أنفسنا قبل أن نسائل هذه الظاهرة الشعرية نفسها، أو على الأقل أن نسائل أنفسنا ونحن نُسائلها؟ ألا يعلّمنا موقف **«العقاد»** من الشعر الحديث درساً بليغاً جديراً بالتأمل والاستلهام! إن **«العقاد»** رائد الدعوة إلى القطيعة مع شعر الإحياء الكلاسيكى هو والمازنى فى كتابهما **«الديوان»** الذى صدر فى مستهل هذا القرن، والداعى

إلى شعر الوجدان والتجدد الشعرى عامة، هو العقاد نفسه الذى وقف فى منتصف هذا القرن يقاوم الشعر الحديث أو ما يُسمّى بشعر التفعيلة، ولا يكتفى بالاختلاف الجمالى والذوقى معه، بل يرفضه رفضا قاطعا كجنس أدبى، ويأبى إلا نسبته إلى النثر! على أن هذا الشعر الذى رفضه العقاد قد استقر اليوم ببنيته الجمالية والدلالية، وأصبح جزءاً من المؤسسة الثقافية السائدة بل أصبح عند بعض الشعراء والنقاد متخلفا عن المنطلقات والتجارب الشعرية الجديدة الراهنة! ألا ينبغى الاستفادة من هذا الدرس فى تعاملنا مع هذه الموجة الشعرية الجديدة؟ لماذا لا تكون القوالب الذوقية والجمالية والمعرفية السائدة فى واقعنا الأدبى والثقافى عامة هى التى تحول جدرانُها وأطرها الصلبة الراسخة فى وجداننا القومى، دون استيعاب وتذوق ظواهر التجديد الجمالى والدلالى فى شعر السبعينيات وما تلاه من خبرات شعرية حتى يومنا هذا؟ مرةً أخرى.. هل هو غموض هذا الشعر وعجزه عن التوصيل والإبانة، أم هو جمود فى القدرة على تذوق هذا الجديد الشعرى؟

إن الشعر بنية لغوية أساساً. ولكنه بنية لغوية مغايرة للأدوات اللغوية التى تستخدمها. إنه ارتفاع بالمعانى والدلالات العادية لألفاظ اللغة وأنساقها التى نستخدمها فى مختلف شئوننا اليومية، إلى أنساق مغايرة جديدة من المعانى والدلالات. إن الشعر يستخدم اللغة ليخرج عليها، إنه يخرج عليها بها هى نفسها، ليصوغ بنيته التعبيرية الخاصة. ولا شك أن هذا التفارق والتغاير فى معانى ودلالات اللغة الواحدة بين نسق استخدامها اليومى، ونسق استخدامها الشعرى هو ما يشكل شعرية الشعر، أى خصوصيته الجمالية الأدبية من ناحية، وهو ما يُفجّر غموض الشعر والتباسه أى خصوصيته الدلالية من ناحية أخرى. على أن هاتين الخصوصيتين هما فى الحقيقة خصوصية واحدة يمتزج فيها الجمالى بالمعرفى، والتشكيلى بالدلالى، ويصدران عن بنية إبداعية واحدة. على أن هذه الخصوصية الأدبية والدلالية للشعر هى قيمة مطلقة للشعر من حيث كينونته جنساً أدبياً، إلا أنها فى الوقت نفسه قيمة نسبية فيه من حيث إنسانيته وتاريخيته. ذلك أن خصوصيته الأدبية والدلالية خصوصية نسبية تختلف وتتغير باختلاف وتغير الأنساق والأوضاع التاريخية والاجتماعية التى تصدر عنها. لأنها جزء من النسق الثقافى السائد المعبر عن التشكيل الاجتماعى والاقتصادى السائد فى كل مرحلة من مراحل التاريخ. وهكذا يتواكب ويتفاعل تاريخ الأدب والتاريخ الثقافى عامة مع التاريخ الإنسانى الاجتماعى العام، دون أن يعنى هذا رؤية طولية متصلة اتصالاً أحادياً للتاريخ، أو علاقة انعكاسية آلية مباشرة بين الواقع التاريخى الموضوعى، والواقع الثقافى الإبداعى. وفى هذه المسيرة التاريخية والإبداعية تتقاطع الخصوصية الأدبية والدلالية المطلقة للشعر كجنس أدبى مع خصوصيته النسبية التاريخية والاجتماعية، مما يضاعف ويكثّف من غموضه سواء فى جانبه الجمالى التشكيلى أو جانبه المعرفى الدلالى وبخاصة فى لحظات التأزم أو التحوّل الاجتماعى. ففى هذه اللحظات تحتدم الصراعات بين مؤسسة الثقافة السائدة المستقرة بما تحمله من تصورات ومفاهيم ورموز وقيم أخلاقية وروحية وجمالية وذوقية عامة، وبين مؤسسة ثقافية أخرى جديدة مغايرة ومناقضة ورافضة للمؤسسة السائدة، تأخذ فى

التكون والتخلّق في قلب الواقع الاجتماعي المأزوم أو المتحول، وتتطلع بدورها إلى السيادة، ولهذا فإن الغموض في الأدب والفن عامة، وفي الشعر بوجه خاص، في مراحل الأزمات والتحولات الاجتماعية هو جزء من عملية الانتقال من الأنساق الثقافية السائدة المألوفة المستقرة، إلى أنساق ثقافية أخرى مغايرة تمثل قطيعة معها. على أن هذا لا يعنى أن كل غموض في الشعر هو تعبير عن نقلة ثقافية أو إبداعية. بل قد يكون تعبيراً عن افتعال وتصنّع أو زخرف سطحي شكلي، أو عجز تعبيري، أو إبهار مظهريّ زائف. وقد يكون تعبيراً عن التباس وتداخل بين قديم مايزال متشبثا، وجديد لم تتحدد معالمه بعد. على أن الغموض في الشعر - كما سبق أن ذكرنا - هو من ناحية بعدٌ من أبعاد الطبيعة المطلقة الخاصة للشعر نفسه من حيث إنه إبداع أدبي له خصوصيته، وهو من ناحية أخرى نتيجة للطبيعة النسبية للشعر من حيث مواكبته وتفاعله مع كل ما يتحول ويتغير ويتجدد في الواقع من منجزات وأحداث سواء كانت معرفية أو قيمية أو اجتماعية أو سياسية، ومن حيث مغايرته ومفارقته المتصلة - كإبداع - لكل ما هو سائد راكد مستقر مألوف.

في دراسة قديمة حول «لغة الشعر العربي الحديث وقدرته على التوصيل» شاركت بها في ندوة عقدتها المنظمة العربية للثقافة والتعليم في تونس في مايو ١٩٨١، قدمت لوحة سريعة لما طرأ على الشعر العربي من تحولات طوال القرون الهجرية الثاني والثالث والرابع، نتيجة لما كان يحتدم به المجتمع العربي الإسلامي آنذاك من تحولات وتمردات اجتماعية، وما كانت تُتّهم به هذه التحولات الشعرية من غموض ومغايرة لعمود الشعر.

ولم يكن هذا الغموض وهذه المغايرة، إلا تعبيراً عن الخروج عن المؤسسة الثقافية السائدة آنذاك، وليس خروجاً عن الشعر، بل لعله كان تطويراً وتجديدا جماليا ودلاليا للشعر العربي.

ولقد عرضت في هذه الدراسة كذلك باختصار شديد لما طرأ من تغيير وتحول على بنية الشعر العربي الحديث منذ بداية هذا القرن حتى السبعينيات منه، أي منذ مرحلة **«الديوان»** و**«شعر المهجر»** إلى مرحلة «أبوللو» فمرحلة شعر التفعيلة، أو مرحلة التعبير بالصور البنائية كما أفضل أن أسميها، في الخمسينيات والستينيات، محاولاً أن أتبين ما وراء هذه التحولات الشعرية من تحولات اجتماعية، وما كانت تُتهم به هذه التحولات من غموض وخروج كذلك عن عمود الشعر، بل ورفض مطلق أحيانا لشعريّتها - كما سبق أن ذكرنا عند الحديث عن موقف العقاد من شعر الخمسينيات. ثم وقفت وقفة مطوّلة عندما تصوّرت أنه شعر السبعينيات، محاولاً أن أفسره كظاهرة إبداعية جديدة من ناحية، وأن أتبين من ناحية أخرى ما في بعض تجلياته من غموض أو إبهام أو قدرة توصيلية، كنتيجة لطبيعة بنيته الأدبية والدلالية.

ولقد رأيت هذا الشعر تعبيراً عن **«مرحلة الردة والانتكاس على المستوى الوطني والقومي التي بلغت حد الخيانة العربية عامة والفلسطينية خاصة، والتسليم للعدو الصهيوني، فضلاً عن بروز التناقضات واستفحالها بين الشعارات والتطبيقات، واحتدام الصراع الطبقي الداخلي، وتفكك وحدة العمل القومي واستشراء عملية القمع والقهر وكبت الحريات الديمقراطية بل**

والتعذيب والتصفية الجسدية التى لم ينجُ منها المثقفون إن لم يكونوا من أبرز وقودها» وذكرت أنه فى «**هذا الإطار التاريخى الفاجع يتخلق الشعر الحديث منكفئا على ذاته، مجترا أحزانه وجراحه الداخلية، أو ذاهلا عما حوله فى تعويض اغترابى، أو يقف مجددا أسلحته شاحذا وعيه ونضاله دون أن يفقد تفاؤله الصعب. إنه بشكل عام شعر الرفض وإرادة التجاوز وان اختلفت دلالة هذا الرفض وهذا التجاوز، وتنوعت بين رفض وتجاوز مناضل، ورفض وتجاوز متعال مثالى**» [راجع كتاب: فى قضايا الشعر العربى المعاصر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. تونس ١٩٨٨ صفحة ٣٤ ـ ٣٥].

ورحت بعد ذلك أحلل أشعار بعض ممثلى هذه المرحلة الشعرية للكشف عن سماتها الخاصة، والعامة، مقتصرًا على **محمد عفيفى مطر**، و**أدونيس** و**محمود درويش** و**أمل دنقل** و**سعدى يوسف** و**أحمد عبد المعطى حجازى** باعتبارهم من شعراء السبعينات. والواقع أن هؤلاء الشعراء كانوا يكتبون فى السبعينات وإن لم ينتسبوا إلى ما يطلق عليهم ـ فى إطار التجربة الشعرية المصرية ـ شعر السبعينات. كانوا فى الحقيقة امتدادًا متطورًا لشعر الخمسينات والستينات، الذى أخذت تسود وتستقر ـ إلى حد كبير ـ قيمه التشكيلية والجمالية والدلالية، باستثناء **محمد عفيفى مطر** ـ فى إطار التجربة المصرية ـ الذى كان شعره إرهاصا بشعر السبعينات ويتسم ببنية تشكيلية متميزة خاصة لا تتوقف عن التجدد. على أننى عندما أتأمل الملابسات الوطنية والاجتماعية التى صدر فيها وعنها شعر هؤلاء الشعراء فى الستينيات، والتى سبق أن أشرت اليها، فضلاً عن طابع النقد والرفض الذى يميز شعرهم بوجه خاص فى هذه الفترة، فإننى اعتبر الشعر المسمى بشعر السبعينيات وريثًا طبيعيًا لهم. إن تأريخ هذا الشعر قد يبدأ من أواخر السبعينيات، وبالتحديد فى غمرة التغييرات الجذرية التى أخذت تجتاح البيئة السياسية والاقتصادية والثقافية للمجتمع المصرى والتى تتمثل فى أمرين أساسيين، الأول هو الانفتاح الاقتصادى أى التحول من مجتمع التنمية الاقتصادية المخططة، إلى اقتصاد السوق والتبعية المباشرة للنظام الرأسمالى العالمى، والأمر الثانى هو الصلح مع اسرائيل والاعتراف بها. ولم يكن من قبيل المصادفة أن تتشكل جماعة « إضاءة ٧٧ » بعد أشهر قليلة من الانتفاضة الشعبية فى ١٨، ١٩ يناير عام ١٩٧٧ التى تسمى بانتفاضه الجوع واطلق عليها السادات اسم **انتفاضة الحرامية**. كان تشكيل هذه الجماعة وإصدار كراستها تعبيرًا عن اختمار شعرى جديد أخذ يعلن عن نفسه فى هذه الكراسة ثم فى جماعة « **أصوات** » وكراستها وغيرها من الجماعات والكراسات غير الدورية الأخرى التى أخذت تظهر منذ ذلك الحين، معبرًا بأشكال ومستويات مختلفة عن تيار شعرى جديد.

فى هذه المرحلة كنت بعيدًا عن مصر، ولكنى كنت أتابع هذه الظاهرة الشعرية الجديدة وأعدها مجرد امتداد متطور لمرحلة الخمسينيات والستينيات، وإن تبيّنت فيها وخاصة فى بدايتها ـ تأثراً عميقا ـ تشكيليا ودلاليا ـ بمدرسة **أدونيس** الشعرية. إلا أنها كانت فى تقديرى ـ بصرف النظر عن قيمتها الفنية ـ التعبير

الإبداعى عن الضمير الثقافى المصرى آنذاك، الرافض رفضًا مطلقًا وقاطعًا ما كان يتعرض له المجتمع المصرى من انزلاق نحو مزيد من التبعية للمشروع الإمبريالى الصهيونى. ولعل هذا هو ما جعلنى اعتبر هذا التيار امتدادًا متطوراً لمرحلة الخمسينيات والستينيات من الناحية المضمونة والدلالية على الأقل وفى تقديرى أن فى بعض أشعار هذا التيار الشعرى ما يمكن نسبته للفعل إلى مرحلة الخمسينيات والستينيات من الناحية التشكيلية إلى حد ما إلا أن هذا التيار فى جملته ويتنوع واختلاف تجلياته الجمالية والدلالية، كان أكثر جذريا فى رفضه وقطيعته وتناقضه الحاد مع كل الأوضاع والقيم والمفاهيم والأذواق الاجتماعية والثقافية السائدة.

وعندما عدت فى منتصف الثمانينيات إلى مصر، كان لى حظ اللقاء والتحاور مع بعض شعراء هذا التيار الشعرى الجديد بمختلف اجتهاداتهم الإبداعية. وكنت قد أخذت أزداد إدراكا لخصوصيتهم كتيار شعرى متميز ولكن دون أن أنجح تمامًا فى الاقتراب الحميم من تجاربهم واجتهاداتهم. قد يتأتى لى إدراك الدلالة العامة وأعجز عن تذوق الجمالية الشعرية وقد يتأتى لى تذوق الجمالية الشعرية وأعجز عن إدراك الدلالة العامة. وما أندر ما تلتقى الجمالية الشعرية بالدلالة العامة فى وجدانى وأنا أقرأ هذا الشعر. على أنى فى العادة أتهم نفسى بجفاف القدرة على تذوق الجديد فى هذا الشعر حتى لا أتوقف عن محاولة الاقتراب منه. وإن كنت أدرك أن بعض ما قد يبدو جديدًا فى هذا الشعر هو زخارف شكلية مسطحة، أو مهارات تقنية فارغة، أو إبهار مظهرى زائف خال من ماء الحياة، لعله يسيىء إلى مجمل هذه الظاهرة الشعرية الجديدة. ولهذا كنت اتساءل عن معيار للفرز بين الجيد والردىء، بين الحقيقة والقناع، بين الأصيل والزائف فى هذا الشعر. ولكن بأى معيار يتم هذا الفرز والتقييم؟ لابد من معيار مستمد من هذا النسق الشعرى الجديد نفسه. فلكل نسق شعرى معياره الخاص به. ولعل هذا هو ما أوقع العقاد فى مأزق رفض الشعر الجديد فى الخمسينيات، فقد أراد أن يحكم على نسق شعرى جديد بمعايير خبرة شعرية مغايرة. لا سبيل إذن لفرز وتقييم هذا الشعر الجديد بغير معيار جديد من داخل هذا النسق الشعرى الجديد نفسه. ألسنا نسقط بهذا فى دور منطقى، أو بالأحرى دور معيارى منهجى؟ هذا صحيح. وهكذا تبرز إشكالية تعيير هذا الشعر الجديد وتقييمه. وهى إشكاليه لا يحلها إلا ناقد من داخل المنطق الإبداعى الخاص لهذا الشعر نفسه ولعل مصدر بعض الصعوبات التى يواجهها هذا الشعر، أنه لم يبدع بعد ناقده الخاص ومعياره أو معاييره الخاصة. حقا، هناك العديد من النقاد الذين عالجوا هذا الشعر، وقيّموه سلبا أو إيجابا. والبعض لم يعالجه ولم يقومه، وإنما اكتفى بموازاته بقصيدة نقدية! ومع احترامى للعديد من هذه الجهود والاجتهادات، فإنها فى معظمها يغلب عليها طابع الأحكام الوصفية التقريرية المتعلقة بالتضاريس الخارجية ـ لهذا الشعر أما القصيدة النقدية لهذا الشعر فهى بدورها تحتاج إلى معالجة نقدية! ولهذا ما يزال هذا الشعر يتطلع إلى تحليل وكشف لمقوماته وخصائصه، كبنية حية دالة، لا كجثة ميته باردة، وخاصة أنه لا يمثل ظاهرة موحدة الملامح والقيم والدلالات، أو مدرسة متجانسة فى بنيتها الجمالية والدلالية. فبرغم أن شعراءه يلتقون فى جماعات

أو كراسات، ويتحلقون حول مُسمّيات أو أجيال، فما أشد ما بينهم من اختلاف وتمايز. هناك بالفعل ما يجمعهم ويوحد بينهم، ولكن هناك ما يكاد يجعل من كل واحد منهم تجربة مستقلة، وهذا جيد من الناحية الفنية والابداعية، ولعله أن يكون تجسيداً وتعبيراً عن سمة الفردية والخصوصية الذاتية، التى تتسم بها هذه الخبرة الشعرية الجديدة. إن شعراءها جزر متناثرة متمايزة وإن تواجدوا جميعاً داخل قارة شعرية واحدة جديدة. ولكن يظل السؤال معلقاً مُلحًا: **ما معيار التقييم لما يجرى داخل هذه القارة الشعرية الجديدة من تنويعات وتمايزات واجتهادات إبداعية**، وما يخالطها من نشاز وتصنع وإبهار كاذب وتشكيلات فارغة زائفة أحياناً؟

وأتساءل بحثاً عن إجابةً عن إجابة لهذا السؤال الإشكالى: أليس هناك مايوحد هذا الشعر رغم تعدد أصواته وتوجهاته ودلالاته؟ أليس هذا الشعر جزءا من مؤسسة ثقافية واحدة هى مؤسسة الرفض لما هو سائد قامع مُعرْقل لكل طاقات وإمكانيات التنمية الوطنية والاقتصادية والاجتماعية والبشرية والإبداعية فى بلادنا؟ ألا يتخذ هذا الرفض الشامل مظهراً إبداعياً فى هذا التشكيل الشعرى الجديد بفضل تعقيده وغموضه ومغايرته للمنطق السائد للمؤسسة الثقافية السائدة؟ ألا يخرج بنا هذا الشعر من سطوح الإجابات والنماذج والأنماط الجاهزة المألوفة الشائعة، إلى قلق التساؤلات والبحث والتمرد والمغايرة والكشف؟ ألا يكشف لنا هذا الشعر بغموضه نفسه عن جوانب غامضة فى خبراتنا المعيشة، الشعورية منها واللاشعورية؟ ألا يتيح لنا هذا كله أن نتكشف معيارا تقييميا لهذا الشعر، فى بنيته الجمالية والدلالة على تعددها وتنوعها واختلافها؟

وفضلا عن هذا، ما هى حقيقة هذه البنية المعقدة المغايرة لهذا الشعر؟ هل هى مجرد تعبير عن رفض للسائد والمألوف والمسيطر والقامع؟ هل هى مجرد رد فعل إزاء الأوضاع المتردية المتخلفة السائدة؟ هل تحمل مجرد صفات سلبية؟ ألا تحمل كذلك صفات إيجابية تتيح لها حق المواطنة الثقافية على أرفع مستوى فى حياتنا الراهنة؟ ألا يقترب هذا الشعر من بعض صفات فنون أخرى فى عصرنا مثل الفنون التشكيلية والموسيقى والسينما. ألا نتبين فيه ما نجده فى هذه الفنون من تداخل الأحاسيس وتشابكها، واختلاف اتجاهات الزمن، وتغاير الأمكنة وتداخلها؟ ألم يصبح هذا الشعر بفضل غموضه نفسه أقدر على التعبير عن هذه الخبرات الإنسانية العميقة التى أخذت هذه الفنون الأخرى فى الاقتراب منها والتعبير عنها؟ ألا يعبر هذا الشعر بشكل إبداعى بوعى أو بغير وعى عن استيعاب لبعض حقائق عصرنا السلبية منها والإيجابية على السواء، كاختفاء المسافات، صوتا وصورة وحركة، وكمعجزات الاتصال وخوارق المكتشفات العلمية سواء فى المجال الطبيعى أو البيولوجى، ووقائع الرحلات إلى عوالم كونية سحيقة البعد كانت جزءا من أحلامنا وأساطيرنا؟ هذا، فضلاً عن تفاقم بشاعات العنف والعدوان والقمع والجرائم والأمراض والأخطار البيئية والكونية، جنبا إلى جنب مع أرفع وأعمق وأرقى الإبداعات الفنية والأدبية والعلمية والمنجزات الإنسانية لقهر الأمراض والسيطرة على الأخطار البيئية والكونية.

إن كل هذا التعقيد والتشابك والمنجزات الاعجازية والممارسات الإيجابية والسلبية والإبداعات والأخطار، وكل هذه الآفاق والأعماق الجديدة، كل هذا الجديد الذى يحتدم به ويغلى عصرنا، وتتوتر به عقولنا ومشاعرنا ووجداناتنا، ألا تمتد ظلاله وتسهم فى تشكيل أبنيتنا الإبداعية التعبيرية عامة، والشعرية بوجه خاص، التى تشكل بدورها كلمتنا الإنسانية إزاء هذه الأكوان المتعددة من حولنا والتى تتداخل فى نسيج حياتنا اليومية؟

ألا تفرض هذه الرؤية المعرفية الاجتماعية والكونية المعقدة الشاملة ضرورة إبداع هذه الكلمة الشعرية الإنسانية التى تتواكب مع هذه الرؤية وتعبر عنها وتتفاعل معها وتتغذى بها وتغذيها. وتكون سلاحنا فى مواجهة مؤسسات الاستبداد والقمع والقهر والدمامة والتخلف واستغلال الإنسان وتغريبه وتغييبه؟

لا شك فى أن هذا الشعر الذى نتطلع إليه ليس هو هذا الشعر المصرى الجديد الذى نتحدث عنه. ولكن لماذا لا يكون طريق هذا الشعر هو خطوة، أقول خطوة متواضعة للغاية نحو هذا الشعر العظيم الذى تفرضه علينا بالضرورة هذه اللحظة الجبارة الخطرة الواعدة التى نعيشها؟ هل أغالى؟ هل أتجاوز حدود المتاح والممكن؟

أنا أدافع عن الشعر، كأعظم إبداعات الإنسان المعرفية والجمالية.

أدافع عن الشعر متحققا ومتجسداً فى كل إنجاز إنسانى عظيم، علميا كان أو أدبيا أو فنيا، أو اجتماعيا أو معماريا..

أدافع عن الشعر اكتشافا لحقيقة إنسانيتنا وتعبيرا مبدعا شفافا عنها.

ولهذا فلا حدود ولا قيود أمام مسيرة الشعر الكاشفة والمبدعة، المعرفية والجمالية على السواء.

يتجدد الشعر بمقدار ما تتجدد حياتنا، وتتجدد حياتنا بمقدار ما يتجدد شعرنا.

هل توغلتُ بعيدا عن موضوع الشعر المصرى المعاصر؟، شعر السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات؟ هل تجاوزت هذا كله، ورحت أتحدث عما ينبغى أن يكون عليه شعر القرن الحادى والعشرين؟.. ربما!. ولكنى فى الحقيقة مازلت أتحدث عن الشعر المصرى المعاصر. ألم أتساءل فى الأسطر الأولى من هذا المقال حول ضرورة أن نسائل أنفسنا قبل أن نسائل هذا الشعر، أو ونحن نسائل هذا الشعر؟ ماذا يعنى هذا؟.. يعنى أن الشعر مسئوليتنا جميعا وليست مسئولية الشعراء وحدهم. بهذا سوف نكتشف المعيار الملائم لقراءة هذا الشعر، وقراءة أنفسنا كذلك، وبهذا سوف نستطيع أن ننقد هذا الشعر وأن ننقد أنفسنا كذلك. وبهذا سوف نقترب منه ويقترب منا.

إننى مازلت احتفظ ببعض أوراق من ندوة تحدثت فيها فى منتصف الثمانينيات فى الأتلييه حول شعر واحد من فرسان هذه المرحلة الجديدة من الشعر المصرى هو **حسن طلب**. ففى نهاية هذه الندوة تجاسرت على القول «**إذا كان من حقى أن أقول دون وصاية أو تعالٍ، فأنا أقول لهذا التيار الجديد من**

الشعراء: أنتم مدرسة جديدة بغير شك. ولكنى أقول لكم بكل الصدق: إن المقول الذهنى والزخرفى يغلب على المعيش الحىّ النابض فى شعركم. إن شعر الفكر المجرد يغلب على فكر الشعر الحى، إن شعر الشعر يغلب على شعر الحياة فيكاد يقتل حياة الشعر فى شعركم. لا تصوغوا ثقافتكم شعرا، وإنما اجعلوا ثقافتكم عمقا للخبرة الشعرية، لا مجرد صياغة ومعانى لها. وصدقونى، ليس من مجرد منطق وطنى أو ثورى يعانى معكم محنة واقعنا المنهار، ولكن كذلك من منطق انطلاق وخصوبة وتجدد الإبداع الشعرى نفسه أقول لكم: نعم.. لا حدود للتجربة الشعرية، ولا حدود لكسر البلاغة القديمة وتجديدها. لا حدود للجديد، ولا حدود لحرية التعبير، ولكن المهم أن التحرر الجديد يكون توظيفا حقيقيا عميقا وجادا وحيا، لا فى استعراض ثقافتنا الذهنية، أو فى التعبير عن عجز ذواتنا فى مواجهة العقبات والمحن، أو عن عزلتنا المتأبية الرافضة المتعالية فحسب، وإنما يكون توظيفا حقيقيا، عميقا، جادا وحيا فى إغناء الحياة، وإغناء الوعى وشحذ فاعلية الإنسان الخلاقة فى الرؤية والفعل، وفى الإبداع إزاء المجتمع، إزاء الطبيعة، ازاء العقبات والمحن، إزاء التاريخ الحى. إن لم نفعل هذا، لن تصبح ذهنياتنا الشعرية أكثر من سواقٍ مجدبة، زخرفية، مثيرة للدهشة، لا للخصوبة والإبداع. أقول فى غير تعالٍ كذلك: ماذا انتهت إليه رحلة أدونيس الشعرية اليوم؟ أصبح شعره وهو شاعر كبير بغير شك، مجرد تكرار ذاتى لنظريته فى الشعر نفسه. يدور بها حول نفسه وحول شعره. إنه يفجر الشعر بدهشة التعابير المضادة، الضئيلة الخبرة الحية. إن التعبير عن الحياة فى اتساعها، والاندماج فى صراعيتها وتناقضاتها الحية، والعمق فى الإحساس بهمومها الذاتية والموضوعية والإنسانية، هو التاريخ العميق لتطور الشعر وتجديده. وهو التاريخ العميق العريق لتطور الحياة نفسها وتجديدها. ليس بالتجديد التشكيلى وحده وأساساً نحقق التجديد التشكيلى، وإنما من جراح الرغبات غير المتحققة، ومن إرادات التحقق والتجاوز والتغيير والرفض والغضب والثورة ومعرفة الواقع والناس ومعاناة المشاركة فى نبض الواقع والناس يتحقق التجديد. أنتم بداية مدرسة جديدة بغير شك. تتخلق وتتحقق وستزداد تخلّقا وتحققا بمقدار ازدياد تخلقها وتحققها وفاعليتها فى قلب الحياة نفسها.

عذرا، مرة أخرى، ما أقدم نصائح ولا توجيهات، ولكن إذا كان من حقكم أن تقولوا شعرا.. إبداعا، فمن حقنا نحن المتذوقين لكم، نحن الذين نعيش المحنة معكم، أن يكون لنا رأى فيما تقولون. ليس حجرا على حرية، وإنما مشاركة فى الحوار من أجل ما هو أفضل وأجمل وأكثر حيوية وإنسانية وتقدما».

وعندما أعود اليوم إلى هذه الكلمات القديمة، أكاد أجزم أن واقع هذه المدرسة الشعرية اليوم، قد تجاوز

هذه الكلمات. نعم.. هناك من مبدعي هذه المدرسة من مايزال يغلب على إبداعه التجريد الذهني والشكلانية الزخرفية والإبهام المصمت، ولكن ما أكثر الحصاد الإنساني في إبداع الكثير من شعراء هذه المدرسة الشعرية التي لا تكاد توحدها رؤية جمالية ودلالية واحدة، بقدر ما يوحدها كذلك التنوع والتمايز بين شعرائها في إطار التعبير عن الخبرات الإنسانية الحية، وإرادة الرفض والتجاوز للأوضاع المتردية والمهزومة السائدة في حياتنا. قد نجد بعض التشكيلات والأبنية الفنية المشتركة بين شعراء هذه المدرسة الشعرية كالخروج عن النماذج الجاهزة في التعبير، وإغناء المعاني المعجمية بل مناقضتها أحيانا وانفتاح النص الشعري على إمكانيات متعددة، والتخلي عن الكلمات الشعرية الرومانسية، وعن التسلسل المنطقي في بنية القصيدة، والاهتمام بالقيم الصوتية في توليد الدلالة وإبرازها والتناصّ مع التراث القديم أدبيا كان أو تاريخيا أو دينيا أو صوفيا، وتعدد الأصوات داخل القصيدة الواحدة إلى غير ذلك، ولكننا إلى جانب هذه السمات المشتركة نجد تمايزات واختلافات عديدة: كغلبة الطابع العقلاني، أو سيادة الجزئيات والمحسوسات والملموسات والمخبرات الجسدية والشبقية، أو تداخل الحواس والدلالات، أو القبض على اللحظات الجزئية والمرهفة والعابرة في الخبرة الإنسانية، أو سيادة الطابع الدرامي في بنية التعبير، وقد نجد توجها وطنيا واجتماعيا جهيرا أحيانا، أو استخداما للغة الحديث اليومي العادي، أو التمسك بالأوزان والقوافي التقليدية، أو استخدام أكثر من وزن في القصيدة الواحدة، أو التخلص نهائيا من الأوزان والقول في إطار ما يسمى بقصيدة النثر إلى غير ذلك من السمات وآليات التعبير التي تختلف من شاعر إلى آخر في إطار هذه الحركة الشعرية الواحدة والمتعددة والمتنوعة في وقت واحد.

على أن هذه السمات المشتركة بين شعراء هذه الحركة الشعرية الجديدة والسمات المختلفة التي يتمايزون بها عن بعضهم البعض لا تتضح قيمتها الفنية والدلالية إلا بالدراسة التفصيلية لبعض نصوصهم الشعرية.

مصطفى ناصف

صحراء الورد

حول مأزق الحرية فى الشعر المعاصر

- ١ -

هاجس

حينما انفلتت من يدى الطريدة
وانقشع الروع
قيدت خيل الفجاءة
أبحرت صوب الغمام
كان صدرى يفور
وكان جنون التراب يمور
وكنت أفتش عن طلقة لا تناور
لكن ماء على جمرة الخلق حط
فلم يدرك القوس ما تشتهيه السهام
أنام وفى القلب إيماضة لا تنام
فيا أيها الهاجس المستريب
ترجل ..
وقل: كيف لى أن أقيم العلاقة ما بين ورد
تكثف فى الحس حد الخصام
وبين اشتجار تفوح به الأرض والريح
والشاهد المستضام..
هل أشد الطريدة والسهم والشجن المتطاول فى قبضة،
كيف لى أن أقيدّ فى قفص الحرف هذا الضرام؟
أيها الهاجس المستفز
أنام وفى القلب إيماضة لا تنام[1] .

تستطيع أن تجعل هذه القصيدة رمزاً لأزمة كثير من الشعر. يتصور الشاعر طريدة غامضة، فيثقله الروع، ويحلم أن هذا الروع قد انقشع. لكن الطريدة تنفلت من بين أصابعه، لا يستطيع الشاعر أن يثبت لها . هذا حلم روع يعبر عنه الشاعر بخيل الفجاءة.

ربما يحسن أن نذكر **أمرأ القيس** الذى يقال إنه طبع الشعر والعقل العربى. وقد قيل منذ وقت طويل إنه قيد الأوابد. وزعم الباحثون أن الأوابد وحوش. ربما بقيت الأوابد مشكلة غائرة فى الأعماق حتى جاء معاصر يحكى قصتها بأسلوب خاص. هل تكون القصيدة إذن إعادة تشكيل هم قديم؟

ومهما يكن فالشاعر لا يقيد شيئاً، ولا يخضعه. ربما يكون هذا مثل حيرة باطنية أمام اللغة. ترك الشاعر الخيل، وحاول أن يبحر صوب غمام، وظل يتردد بين الأرض والغمام. ربما أراد البحث عن رمز آخر. ربما قرأ أمرأ القيس الذى ضرب فرسه الأرض، وخيل إليه أنها تمور. جاء شاعر معاصر فوجد صدره ضيقاً، والتراب مجنوناً على نحو ما يوحى امرؤ القيس أيضاً. والمهم أن التراب والغمام والطلقة لا تحقق شيئاً.

لدينا مطلب غامض، ولكن السهام أفلتت، والإحساس الطاغى لا يسكن ولا يستريح. لدينا إيماضة تعبث بعقل الشاعر أو هاجس مستريب.

وقد خيل إلى الشاعر أنه لا يستطيع أن يقضى فى أمره، «فترجل». ربما أراد أن يكون فرداً عادياً يصانع التراب، ويتخلى عن الحركة الجياشة الصعبة، وأن يسكن إلى علاقات أكثر سلاسة.

الشاعر معرض لليأس، فالخصام كبير، والشاهد مستضام، لا أحد كفء لاشتجار الأرض، والريح، وتقييد الطريدة.

والسؤال الآن عم يتحدث هذا الشعر. من الجائز أنه مشغول بامتحان قدرته على اللغة. من الجائز أن تعلو هذه القدرة وتهبط؛ من الجائز أن يجد الشاعر شيئاً من حرج وخصام. ربما لا تكون علاقة الشعر باللغة موطأة ميسرة.

ربما استطعنا أن نزعم أن القصيدة موزعة بين لغتين: إحداهما: صعبة المراس، والهاجس المستفزّ. لكن اللغة الثانية لا تقفز ولا تشبه الخيل. اللغة الثانية تعمد إلى الإطالة، وربما تعترف من خلالها ببعض دوافع الهزيمة أمام الخيل والغمام. لكن هذه اللغة ـ فيما يبدو ـ لا تخلو من مرارة تذكر اللغة الأولى. هذا شعر يضيق ببعض نشاط اللغة. ولكن مع الضيق شيئاً من إعجاب. ربما كانت خيل الفجاءة تقابل خروج الشاعر على الاقتصاد. وربماكانت لغة القصيدة وبعض تراكيبها عجزاً عن ملاحقة الآبد العظيم، ما الذى أقلق الشعر. لقد عبر عن هذا القلق بلفظ المور، هذا اللفظ يدل على أن التحكم صعب. وإلى جانب المور ألفاظ أخرى من قبيل الاستفزاز والوميض. ما علاقة هذا المعجم بنمط من الحكاية المتلكئة نوعاً ما كان ... وكان ... وكنت ... لكن ... فلم ... أليست الحكاية تعبيراً عن التقاط الأنفاس أمام معجم نافر عبر عنه امرؤ القيس فى مطولته. هل كان هذا الشاعر العظيم يبحث عن آبد لا سبيل إلى قيده أو لا يدرك إلا لمعاً.

نحن إذن بين لغتين: إحداهما رمزها الخيل والمفاجأة والطريدة. والثانية تقترب من السرد الذى يقيم وزناً للتغير الهامشى المستمر بمعزل عن التفوق على حقائق

صعبة. هل كانت روح السرد عزوفا عن بحث مؤلم عن تفوق الإنسان على نفسه .

هذا التفوق كان فيما يبدو همّ اللغة الأولى. اللغة المحبوسة المطلقة معا. لذلك كان علاجها شاقا. ليس

أمامنا بد من أن نترك الخيل والغمام والمغامرة الغامضة إلى لغة أخرى تعترف بوطأة التراب والغبار والتعثر. والمهم أن القصيدة لا تقرأ قراءة حسنة إلا إذا نظرنا إليها فى ضوء قصيدة ثانية لا يستطيع الشعر أن يكتبها تماما .

تستطيع أن تقرأ القصيدة متمهلا فلا تجد لفعل الكينونة السحر الذى تجده فى اللغة «الآبدة» ولا تجد للاستفهام ذلك الضرام المشهور. ولا تجد إيقاعا يخزى ويعلو ويومض ويستفز. ليس أمامنا بد من أن نبحث عن لغة أكثر تواضعا، وأقل ثقة بنفسها إن صح هذا التعبير. من هنا نبدأ. من الصراع الكامن بين لغتين وقد تعود الباحثون الغض من هذا الصراع، وزعموا أن لغة ما قد جاوزت لغة ثانية، وتم لها الفوز والاستقرار. لكن الشعر ربما يومىء إلى عكس هذا. لقد أشار الشعر إلى آبد وإيقاع ماكر لا تسهل مقاومته. وأشير فى الوقت نفسه عن طريق النقيض إلى روح القص، وشىء من التكرار والتلكؤ والثرثرة. فهل كان هذا كله إيماء إلى ضياع رمز قديم. لا أظن القصيدة عبرت عن سعادة الفقد والتغيير، المهم أن معجم القصيدة يتوزع بين لغة المحادثة ولغة أخرى تعبر بطريقة المجاز عن البطولة التراجيدية. ربما عبرت قصيدة معاصرة عن صعوبة التأتى للغة قوامها الجمر، والطلقة المستقيمة والفارس المستريب. ربما عبرت عن ضرورة تغيير اللغة، والبحث عن فن المشى وتناسى الضرام والجسارة.

لقد تصورت القصيدة تدافع شيئا. أمر الشعر إذن ليس وادعا سمحا. اللغة مستويات يخاصم بعضها بعضا خصاما لا يبدو على السطح. ولا يمكن أن نتناسى ـ مثلا ـ أن بساطة اللغة قد تواجه فى عمق القارىء روعة عزيزة. ولكننا حين نقرأ الشعر لا نولى عناية واضحة للعلاقة الجدلية بين القصيدةوالقارىء أوبين القصيدة وغيرها من القصائد المستثارة. ربما يكون الشعر أحيانا أكثر وعيا من النقد بطبيعة الهزات التى يواجهها أو طبيعة الشعر الذى يطارده. المطارد فن قاس، وبخاصة إذا عمر الشعر طويلا. وبعبارة أخرى يجب أن يدرس الشعر بطريقة تجلى موقفه الديناميكى من شعر آخر. بعض الدارسين أكثر ميلا إلى قراءة القصيدة مستقلة بنفسها. لكن من الممكن أن تقرأ القصيدة بوصفها معركةتتألف من شعر كثير. إن شعرا آخر قد ينفذ ساخرا فى قصيدة تزعم أنها دقت جرس النصر النهائى. لماذا لا ننظر إلى الجدل بين القصائد ؟.

ـ ٢ ـ

السديم

كالسديم، أحوم من زمن فوق غمر من الأسئلة
وأثير بنبض تجاعيدها الموصلة
دون أن أستعيد صدى غير ملح
وصدى صرخة لغريق.
ولأنى نذير
أحيط نهايات قرنى بصوتى الملح
ولأنى جريح
ولا أطأ الأرض إلا بجرحى
فلصوتى مزاياالدماء!
هو يمضى إلى المنحدر
ذاهلا عن تسارع نبضى
كيف أكشف عن سطوة فيه، عن خطوات القدر؟
وألوث مرآته بالدخان
كيف

إنى أحوّم فى زمن فوق غمر من الأسئلة
كالسديم، وأنبش تربتها الموحلة
وأقيم احتجاجى [٢].

هذا موقف شاق من اللغة أيضا. فالشاعر مشغوف بسديم وتحويم وأسئلة لا إجابة عنها. اللغة هنا يرمز إليها برموز غير قليلة من بينها التجاعيد. ليس فى وسعنا أن نفهم هذه التجاعيد إذا أغلقنا القصيدة على نفسها. التجاعيد فن ابتكر لمواجهة القبضة والاستفزاز والخيل والفارس المستريب. هذه العناصر التى تبدو قابعة. الشعراء ـ فيما يبدو ـ يتواصلون. ربما تكون التجاعيد هنا قريبة من الترجل هناك. ربما استحال ذاك الغمام ببساطة إلى سديم.

تبدو القصيدة وكأنها لا تبالى كثيراً بما نسميه الصرامة والضبط أو الإحكام. هاتان لغتان ـ إذن ـ تنبثقان من قراءة نص مفتوح. إحدى اللغتين تتأبى على «الجرح»، واللغة الثانية لا تمل من ذكر «الجرح» مرات. كان السديم جرحاً، كذلك التجاعيد، والصدى، والغريق، والإنسان لا يطأ الأرض إلا بجرحه: صوت دام، وسعى إلى المنحدر، النبض يتسارع، والمرآة ملوثة، والأسئلة كثيرة، والتربة موحلة.

لغة تتباهى بالخذلان، فهل يكون الخذلان موصولا بالإحساس بالذنب أمام لغة أخرى غير لغة القصيدة. هل تستطيع اللغة المعاصرة أن تعلو على الجرح المستمر. أليست اللغة هنا جرحا مبتذلا واعترافا، وضمير متكلم يذبل كلما تكرر. كيف إذن نصادق رموزا مضادة. وبعبارة أخرى لدينا لغة «جديدة» تحنو على الفقد والتعثر والبكاء الشخصى، ولكن لدينا أيضا لغة ذات سطوة كأنها خطوة القدر. لدينا لغتان إحداهما لغة الجرح المستمر، والثانية لغة التماسك أمام قوة كبيرة. لدينا لغتان: إحداهما لغة «الصغار»، والثانية أشبه بالمناوشة وكبرياء السقوط.

ـ ٣ ـ

قبل أن يهش الذباب
بحفنة الماء وكوب الشاى
يلبس جلبابه، يعلق الموت شارة
فى سلام
تمر الجنازة
يقف المصريون للموت مثلما يقف التابع
يرفعون سباباتهم
يتمتعون بتعاويذ فرعونية
لابد يفهمها الموت
وحده يحتضن خرطومه، ويدخن
لابد غريب على البلاد
لابد غريبة عليه

* * *

جموعا، جموعا
يسلى المصريون أحزانهم
وحيدا
أحزانه حزينة

كإله فرعوني يتعب

يدلك الرعاة أقدامه بوجبة جاهزة

يتعب

كقطة أو ملاك

يود يلامس الضحية

يتعب

ربما ينتمي إلى الرعاة

* * *

الميت يأكل تمرا

يجادل في النحو وفقه اللغة [٣] .

هذه قصيدة ثالثة تذكر بالتجاعيد والترجل والسديم والجرح.. لقد استبان لنا الآن أن هذه رموز العجز عن تحويل الإحساس إلى لغة. إن مخاصمة لغة عاتية وراء هذا الموقف ذى الصور المتعددة. تجاهل الشاعر الأخير مفهوم النحو، واهتمامه بالعلاقة بين الاتصال والانفصال. لباب اللغة هو الجدل بين الجانبين. ألا ترى الباحثين حين يلاحظون مظاهر الانفصال يحنون إلى إثبات الاتصال. هناك اتجاه مزدوج ينبىء عن طبيعة الجدل أو التوتر وصعوباته.

ربما كان النحو «التقليدى» له موقف من تشقيق الشيء الواحد أو ضياع وحدته على نحو ما ترى فى هذه القصيدة. النحو العربى مشغول بالتغلب على التبذل التلقائى فى وصف الجمل. النحو بهذا المعنى إيقاع ثقيل الوطأة. وقد خدم ـ دون شك ـ القصد والتماسك. ولكن شاعراً أو شعراء يرون النحو خادماً لرجل يهش الذباب بحفنة ماء وكوب شاى. النحو فى القصيدة لا يصنع شيئاً بغير التلقائية والمحاكاة، ولا يتذوق التزامات غير قليلة فوق الشك، لا شىء الآن يعلو على الشك.

كان صلاح عبد الصبور يقول:

وشربت شاياً فى الطريق

ورتقت نعلى

وخيل إلى كثيرين أن اللغة المعاصرة ترمز على الدوام بطرقها الخاصة المفضلة إلى رتق النعل المبدد. (هل كان صلاح يقول إن القصائد التى تناوأ لا تبلى ؟هل ظن أن تثقيف المجتمع أمر صعب ؟ هل قرأ صلاح رتق النعال فى أيام الدكتور طه؟) هل ثم فرق جوهرى بين التجاعيد والسديم والترجّل والجرح بعد الجرح، بين هذا كله وبين النعل البالى. المهم أن القصائد الثلاث السابقة تحنو بطرق مختلفة ـ قليلا ـ على هذا البدد.

إننا مأخوذون بمطاردة لغةالاتصال والتساند أو التشيع للتفكك والتبعثر. كل مفكك مبعثر حميم لدينا. لكن قارىء الشعر لا يقرأ القصيدة متميزة تماما عن غيرها. لذلك تصدم ـ فى عقلة ـ اللغة المبعثرة بلغة الروابط الداخلية المركبة. هل نستطيع أن ننجو ـ دائما ـ من عواقب تذكر الأنظمة اللغوية المضادة؟.

ربما يكون تجدد اللغة ضربا من الولاء لفكرة الكائنات الصغيرة المتطايرة التى شغلت القصائد الثلاث جميعا. فإذا ذكرت لغة ثانية قوامها التآزر والتساند والإحساس بالكل الأعلى بدت القصائد المعاصرة وكأنها مفارقات لاتخلو من رائحة الكوميديا.

- ٤ -

يعتز بعض الشعراء الآن اعتزازا يختلف اختلافًا جوهريا عن موقف الرواد لنقرأ معا هذه الكلمات:

يفتش

عن لغة تنشر الريح جثتها فى الحناجر

عن كلمة لم تثر شهوة فى ذكور البلاغة.

الشاعر لا يبحث عن اللغة من حيث هى جسد حي يدعم بعضه بعضاً. اللغة تدفن ما يموت دون أن تشفى. اللغة توارى كثيراً من الكلمات التراب، ولكنها تؤمن أن ما يموت قابل لأن يبعث، وأن يذكر فى إشفاق وتراحم.

لكن الشاعر له هدف آخر. له لغة ذات رائحة كريهة، فقد سئم فكرة الجسد الحى، وفكرة بعث اللغة، وفكرة المقاومة التى لا تخلو من تعاطف. الشاعر يريد أن يتحكم في اللغة لخدمة أغراض أقرب إلى الرجم.

ومن قبيل هذا التحكم الغريب أيضاً قول الشاعر:

أنا الشعر

والشعر ياقوتتى الأنثوية (٤)

هذه الياقوتة لا تعنى بسهولة التواصل والأهداف العليا التى هى فوق الفرد ونزواته الشخصية، كان أبو الطيب المتنبى ـ قديماً ـ يفكر فى رؤية الضرير، وسماع الأصم، ولكن اللغة المعاصرة لا تريد أن تدافع عن السمع والبصر. لا يريد الشاعر أن يسعى إلى اللغة. يريد على العكس، أن يستذل اللغة، الشاعر يبحث عن إشارة لاذعة من خلال اللغة. ربما كانت الإشارة اللاذعة كلمة لا تلائم نشاط اللغة المهم أولا تومىء إليه. ولكن علينا أن ننظر فى غير قسوة إلى عبارات ثانية:

تتهادى القصائد

تبسط أطرافها فى الغيوم

على قمة

من صراخ الأحباء

تحبل بالصرخات

وفى كوة من حماقاتها

تتصاغر

تأكل أنفاسها مثلما يأكل البحر

أنفاسه (٥) .

اللغة يراد لها أن تتحرك حركة لا تخلو من تبرج متبذل. هذه عاقبة إغلاق اللغة على نفسها، لا تتطلع إلى أهداف خارجية تداعبها، وإن كانت هذه الأهداف المحدودة لا تسيطر عليها أولا تستبد بها تماماً. لكن الشاعر يقول فى هذا السياق إن القصيدة ضيقة بجسدها المتهادى، معتزة بصرخاتها، جسدها يجمح بها. هذه عبادة اللغة التى سنقف عندها بعد قليل. اللغة ينظر إليها إذن فى ضوء ما يسمونه الفتك. هذه شهوات الموت أو فقد التواصل، وكراهة كثير من نشاط اللغة الذى يصوِّر تعالى الفرد والمجتمع على نفسه.

دعنى أقل إن اللغة إذا فتنت بنفسها دون حدود ضلت أو كادت. الفتنة رفض، والرفض يجب أن يعيش فى جدل، ولكن أمامنا لغة تهيم بالفوضى، والتلقائية، والخصام أو تتناسى فكرة ضبط النفس والنظام.

ويظهر أن بعض الشعراء الذين نحبهم ومن أجل ذلك نحاورهم ينسون ما كان يقوله صلاح عبد الصبور فى عنوان ديوانه «أقول لكم»، والمعنّى بخطابنا ربما لايدل

علينا بياقوتة، ولا يتبرج، لكن شعراءنا فقدوا الطموح إلى التوجيه، ربماأصبح التوجيه هدفاً يجب أن يتجاوزوه.

- ٥ -

تبعث من خلف قميص
القطن رسائلها فتصير كتابا فى النسيان
يجمع كالمجذوب
أداة الوصل
واو العطف
وتاء التأنيث
يجمعها فيفر الصوت
وتلتحم الشفتان
يفتحها
فيغوص الألف المنتصب
القائم
تخترق فضاء الحجرة
مئذنتان
فتلتويان
وتعتدلان
وترتعشان
تشتبك على الظهر الناعم
كفان
الأولى تلحس سقف
الرقبة
والأخرى تلتهم الردف النافر
فتموء حروف المد الساخنة
الظمآنة (٦) .

تستطيع أن تشرح تهادى القصائد وصرخاتها وقمتها وحملها وحماقاتها وتصاغرها وأنفاسها التى تتآكل فى هذه القصيدة. قد أخذت تلهو بالتجربة واللغة كلتيهما، بعبارة أخرى لا أدرى إن كانت مادة التجربة هنا قادرة على أن توحى بمعنى أوسع وأجل. ربما أذكر تمييز النقاد بين الانفعال والإثارة. الإثارة فيما يقولون أقرب إلى البلاغة، وأبعد من الفن. لكن الشاعر لا يعبأ بهذا التمييز كثيراً.

على أن القصيدة تذكرنا بفن استخدام الحروف فى مقامات أخرى أقرب إلى التجريد، والعلو على المادة والمحسوس، فالحروف قد استعملت استعمالا مضادا فى تهذيب النفس والتعالى وإعطاء إحساس لا زمنى. قد يعرف الشاعر هذا كله ويعينه أن يبعد عنه، أو أن يسخر من اللغة والحروف جميعا .

قد يقول إنه يستنبط المعنى من غير معدنه المتبادر، وقد يقال أيضا إنه ينظر إلى الحروف أو اللغة نظرة سحرية. ويجب التمييز بين السحر والتصوف فى مثل هذا المقام، وقد ميز بينهما ابن خلدون. وإذا كانت اللغة النامية تعرف كيف تجاوز السحر والجنس البدائى، وبينهما قرابة، فإن الشاعر حريص على إحياء النظرة السحرية وقدراتها الخارقة. وهكذا نجد فى القصيدة صداما مع الشعر، وخروجا على تقاليد كثيرة تتطلع من الحرف إلى تعمق اللغة أو ترى فى الحرف كمال اللغة ذاتها.

لكن الشاعر مولع بأن يأخذ الدلالة من حروف لا سياق متداخل. ربما كان السياق تعبيرا عن جماعية اللغة، ومشاركة كثيرين فى صنعها. وهذا ما لا يحبه بعض الشعراء الآن. ليرجع الشاعر من الجنس بوصفه

لغة تتسامى إلى الجنس بوصفه حرفا عدميا. ليمثل لنا الشاعر شيئا من نشوة الوهم والظلام.

لا أدرى إن كنت قد لاحظت فى مثل هذا الشعر هموم الإنسان ضامرة. رجع الشاعر بالإنسان آمادا، وأنكر فكرة التثقيف، وربما أشار إلى كائنات غيبية تعيش فى داخلنا، وتزين لنا الشهوات. «سحر» .

وكلام النقاد والشعراء كثير. يقولون إن الشعراء يغيرون نظام التقييم.يقولون أن الشعراء يكلفون بالإحساس العضوى لأنهم ينكرون ما دخل عليه من تعديل. أما أنا فأزعم أن هذا كله نوع من جلد الذات. وللشعراء والنقاد كلام فى طرائق استخراج المعنى والأهمية من الإحساس الشبقى. ولهم كلام فيما يسمونه كشف الحجب وجوهر اللحظة.

وخير وسيلة للنقاش أن نقرن الشعر بعضه ببعض، وأن نمحص مطاردة بعضه لبعض. ولا نستطيع أن نتجاهل سياقاً بعد سياق يقوم على فكرة القوة القاهرة. لا نستطيع أن نترفع عليها، ولكننا ـ فيما يبدو ـ نخلط بين هذه القوة وما نسميه الكشف. ربما كان مصدر الخلط أننا نتصور اللغة مستوى ينوب عن مستوى ثان نيابة يسيرة على نحو ما يترك المرء درجة من السلم إلى درجة أخرى. لا نقيم وزناً كبيراً للتشابك والتقدم والتقهقر.

قل إن بعض الشعراء يخاصمون اللغة حين يلجئون إلى الحروف، قل إنهم يتعففون عن الاهتمام بالقراءة، وإعادة تركيب اللغة. العجيب أنهم ظنوا هذا كله أدنى من شواغلهم. خيل إل بعض الشعراء أن الاحتفال بإعلاء الحروف واللغة احتفال بالحياة والمجتمع، خيل إليهم أن الاحتفال بالتثقيف الذى يهذب التجربة العضوية بدع قديم. ولم يبق أمامهم وقد استبعدوا اللغة من حيث هى وسيلة الترفع على الإحساس والشبق والظلام ـ إلا أن يرفعوا راية الحرف، راية النظرة السحرية السابقة على النظام والمعقولية.

فضح اللعب بالحرف الرغبة الباطنة فى تدمير التماسك اللغوى الجماعى. لست أدرى هل تصح نفوسنا إذا رجعنا إلى السحر أو عزفنا عن التواصل أو العلو على الفردى، والعضوى، والناشز. أليست الكلمات بطبيعتها محاولات مستمرة لهذا العلو.

قد يضطر المرء إذن إلى أن يناقش الشعراء تصورهم للغة. اللغة مظهر تركيب العلاقات الاجتماعية وتعقدها. لكننا نهدر اللغة فى سبيل حروف وما يشبهها فتجعلها تعبيراً عن الضغينة.

قد يقال إن التعامل مع الحرف وتعرية اللغة يؤدى بعض الأغراض، خيل إلى الشعراء أن أوان السعى المشترك قد فات. وهذا غريب. راح الشعراء يزينون التراجع، ويخفونه بنوع من الإدهاش. غلب الإدهاش، وزعم الشعراء أن غايتهم القيام بضربات عنيفة. لم يسألوا أنفسهم عن الأهداف التى أصيبت. والأهداف التى أخطئت.

الشاعر دائماً يختصم مع اللغة. كان ذلك باباً إلى إصلاح بعض جوانب الكلمات، وإعادة القوة إليها. لكننا الآن ـ نعرى ـ الكلمات لنعبر غالباً عن اليأس. ولا تستطيع التعرية أن تتعمق اللغة. اللغة أكبر من الشعراء الذين يصنعونها. إن بعض المستويات يتقلب عليها ما يتقلب على البشر. والشاعر فيما يقال يملك اللغة. وقد

يعنى امتلاك اللغة أن نخاصم بعض الكلمات أو بعض السياق. ولكل اختيار منطق. ومنطق الاختيار يختلف من جيل إلى جيل. الاختيار بطبيعته عمل دقيق حساس ذو وجوه: قد نشفق على مستوى نتركه. وقد يستبد بنا الغضب على نحو ما نجد فى الشعر المعاصر فنجعل ما نختار أو ما نترك متوهجاً. وبعبارة أخرى الاختيار عمل من أعمال السلام أو عمل من أعمال القسوة. كل اختيار لغوى يطوى فى داخله موقفا من المجتمع وارتباطاته. ألا ترى النقاد ينبهون إلى الفكاهة والمفارقة. ماذا تعنى المفارقة؟ أن مانطرحه من وجه يطل علينا من وجه ثان. واللغة التى نؤثرها الآن توحى إلى القارئ أحيانا أن اللغة التى نتخلى عنها ما تزال جزءا من القلب والضمير. القارئ إذن قد يقف من اللغة المحذوفة موقفا أجل من موقف الشاعر.

لكننا الآن.نتميز بضيق الصدر، لانريد أن نرفع اللغة التى تصب فى المجتمع. نحن نخاصم اللغة لأننا نخاصم المجتمع. اللغة الأثيرة فى بعض الشعر أشبه بصوت بناء يتداعى فيحدث دويا. ربما كانت النقمة هى الصوت المفضل. فإن كانت النقمة كلمة جافية فلنقل صوت الهزة العنيفة. ربما اضطررنا إلى أن نسأل أى الأمرين أولى بالرعاية. عنف الهزة أم التفكير فى عاقبتها. ألسنا نجد راميا يرمى رمية قوية دون أن يصيب هدفا.

- ٦ -

تجديد اللغة أنماط. ويكفى أن ننظر حولنا. ولنترك جدلاً قاسياً. بعض اللغة يقوم على طبقات قريبة من سطح الأرض. بعض اللغة على خلاف ذلك حديث من ناحية عريق من ناحية. بعض الناس يتجاهل بعض طبقات اللغة أو يؤثر التخلية والتعرية. قل إن بعض الناس أكثر ولاء للغة، وبعض الناس أكثر ولاءً لذواتهم.

لا أحد يزعم أن الشعر صنف واحد. لا أحد ينكر قصائد رائعة. لكن بعض الشعراء خلطوا بين أمرين: ضاقوا بمجتمع لا يصغى، فغضبوا على اللغة. الشىء الذى أريد أن أؤكده أن اللغة والمجتمع ليسا شيئاً واحداً. اللغة أكبر من مجتمع معين وشعراء حقبة معينة. اللغة المركبة الثرية عالم واسع رحب حر لا نفرط فى بعض طبقاته حباً فى التفريط. اللغة مجموع عالم متفتح، لا عالم مغلق على نحو ما يدعى بعض الناس. لكننا الآن لا ننظر هذه النظرة، نقسم اللغة على هوانا: هذا نقبله، وهذا نرفضه دون اعتبار للإطار الأعلى، إطار الاعتراف. ومغزى ذلك أن انحراف الشعر يجب أن يتم فى إطار عافية اللغة. اللغة أكبر منا. إننا إذا ملكناها أردنا أن نفهمها فهما أفضل.

المشكلة عميقة، فنظرة المعاصرين إلى اللغة ترتبط إلى الاتصال والنمو والحياة العميقة. لا داعى لأن نغض النظر عما يكربنا، فبعض الشعراء يرى اللغة سجناً. كذلك بعض النقاد. لذلك يقتطعون اللغة. أو يرون لغة المنبت الذى لا يقطع أرضاً ولا يبقى ظهراً.

- ٧ -

نستطيع أن ننظر ـ فى هذا السياق ـ فى كلمات عذبة لا بأس فى أن نسوقها استرواحاً:

عيناك منفى أم وطن؟

عيناك منفى أم جدار سد وجه الشمس عنى؟

يا من تسافر فى دمى ..

وتبادل الجرح الشجن

الآن نبكى أم نغنى؟ (٧)

قل أن تجد روح الغناء فى الشعر المعاصر. فالغناء جزء أصلى من روح الجماعة، وخطاب إليها. لكن هذا ما لا يحن إليه كثيرون. ربما أحب هذه الكلمات لأنها تعشق اللغة أيضاً. قد تكون اللغة قاسية حانية. إذا نظرنا إليها من بعيد بدت جداراً بيننا وبين حياتنا المشعة الأليفة. وبعبارة أخرى ليس ثم عيبٌ ذاتى فى اللغة. العيب فى تعاملنا. فإذا التبس أمر اللغة استطاع الشاعر أن يبقى مودته لها لا يستغنى ببعضها عن بعض. لا يستغنى عن البكاء والجدار المؤقت. اللغة متحركة نسكن إليها ونسائلها. قد تكون هذه قراءة خاصة، ولكن يمكن أن نجعل الأبيات أداة لتوضيح طرق التعامل مع اللغة.

بعض الناس يتصورون بعض طبقات اللغة لا تتيح فرصة لنمو الذات. منذ وقت بعيد سرى هذا الاتهام. الحقيقة أن اللغة علاقة طرفها الأساسى هو القارىء. ومن السهل أن نسوغ عجزنا عن ملاقاة اللغة فنراها سجنا لأن مجتمعا معينا قد غلب على أمرنا!.

كثير من المعاصرين يخاصمون اللغة دون احتياط. وليس أدل على ذلك من معجم الشعر الذى قرأته يوما فى مجلة ألف التى خصصت للدعاية لنوع من الشعر. وجدت معجم القبح: الجرح، والعفن، والطحلب، والعجاف، والجثة، والركام، والضباب، والنمل، والبلادة، والخطف، والأكل، والهوان، والتجاعيد، والقىء، والذبول، والذباب، هذا يعنى أن اللغة ضاعت من عقولنا بفضل السرف العاطفى. من حق القبح أ ن يشغل بعض الناس، ولكن الشعراء إذا جعلوا اللغة فى مجموعها ـ همهم تحدثوا حديثا آخر ـ أو استطاعوا شيئا من التجمل. أليست اللغة مظهر كفاحنا من أجل حياة أفضل. هل اللغة انعكاس مباشر لما نجده؟ هذا رأى غريب. اللغة تكوين وإعادة تركيب ومنظار يعدل من قوة إبصارنا.

ـ ٨ ـ

من ينكر حق الشعراء فى تصور عنق الزجاجة أو ثقافة مضادة أو ما بعد الحداثة. من ينكر حقهم فى شوارع خلفية بعيدة عن المجتمع ومعادية له. من ينكر حقهم فى توكيد الخصومة، وتحطيم تصورات النمو. كل هذا فن من الحرية، ولكن من الواجب أن ندرس الفرق بين التقويض وإعادة الصياغة، والفرق بين الريب البناء والريب المدمر.

إن شئون الشعر عسر، ولايكفى أن ندعو لثقافة مضادة، لانتمهل ولا نرتاب فى مغزى إهمال التاريخ وقمع المجتمع وسجن الإنسان، يجب ألا يأخذنا سحر التقليد الذى يسمى الآن ما بعد الحداثة.

إن قدرتنا على المقاومة ضئيلة. قل إن هناك خلطا فى فهم الحرية. وقد يكون من الخير أن نجعل هذا الفرض مبتدأ بحث. ربما أدى إلى تصور أفضل لتغيرات الشعر. الغريب أن الشعراء يجعلون الحرية ضيقة لا تتسع لغيرهم أو يزعمون أن الأنظمة «المغايرة» تمثل ثنائية عتيقة تفتقر إلى الجدل والدراما، وتعامل الكلمات معاملة الوعاء.

هذه أزمة البلاغة التى تقوم على الهجوم أو الهجاء الذى وجدنا صورة منه فى ظروف أخرى حين قامت حركة الشعر الجديد. لقد تناسى الشعر المعاصر أن ليس هناك قيم مطلقة. لدينا طائفة من حساسيات

يســتــدرك بـعــضــهــا على بعض. لكن المهم فى أمــر الحساسية ليس تشابهها مع حساسيات أخرى أو اختلافها عنها. المهم ـ فيما أرى ـ هو ثراء الحساسية، واستيعاب تفصيلات، وبنية تركيب، والتقليل ما أمكن من فكرة الاستبعاد والحذف القاسى. ومغزى ذلك أننا محتاجون إلى أسلوب ثان فى فهم العلاقات اللغوية. إن ما يتجاهله بعض المعاصرين أن مطاردة بعض الحساسيات أشبه بالكبت الذى لا يكتب له النجاح فى معظم الأحيان. وقد حان الوقت للعناية بأمر هذا الكبت وما يصحبه من هجوم.

ومنذ وقت بعيد قال صلاح أجافيكم لأعرفكم، أى أن الشاعر قد يجافى بعض النصوص، أو ينظر إليها من بعد، أو يحفظ ـ دونها ـ مسافة تمكنه من رؤيتها. الفرق قائم بين مجافاة لا تتغلب على نفسها ومجافاة من أجل تواصل أفضل.

اللغة أنماط، وليست نمطا واحدا، ذلك أن مفهوم المسافة أو مداها يختلف من سياق إلى سياق. نحن الآن أكثر ميلا إلى التباعد بين الأشياء، وأكثر حرصا على تقطيب الوجه، أو الصفعة، أو التصرف الذى لا يمكن التنبؤ به. يجب أن نعترف أن المسافة الكبيرة تركت أثرا كبيرا فى التجرد من الجانب الإنسانى، لا أحد الآن يفكر فى الحنان والانحناء نحو الأشخاص والأشياء. بعض الشعر المعاصر لا يعطى الفرصة لقراءة حرة تتسع لغيره. لقد وقع فيما يشبه الدعاية لمراميه دون أن يدرى. إن واجب الشعر يتمثل فى الخضوع له وتمهيد الطريق لتجاوزه أيضا. وعلى هذا نتصور مناوأة الشعر للشعر تصورا ثانيا. كنت أفهم أن يتمثل الشعر المعاصر كلمة صلاح عبد الصبور، أن يساعدنا على تفهم ما يناوئه تفهما أكثر عدالة. لكن هذا الشعر عاد لا يثق فى الفهم المشترك، ومن ثم لجأ الى مواقف من قبيل الفزع والقسوة أو لجأ إلى اللمع والبريق والصمم الناجم من الوحدة الموحشة.

من الواضح أن الشعر المعاصر وقف من رموز ثقافتنا الأدبية وتحولاتها موقفا غريبا، لقد أذعن لتهيج الرفض أحيانا، وتهيج القبول أحيانا، وكاد ينسى ضرورة توقير ما يرفضه. على الشعر والثقافة المعاصرة كلها أن تمحص تمحيصا أفضل العقبات التى تقوم دون الاتصال والنمو والذاكرة. يقال إن الشعر المعاصر كان يسعى إلى كثافة اللغة. ليت شعرى هل تستغنى كثافة اللغة عن تعمق كل مظاهر الاتصال.

الواقع أن لدينا ظاهرتين لا ظاهرة واحدة. لدينا كثافة اللغة وعبادة اللغة. لدينا طريقتان لإعلاء اللغة. وقد أشرت فى مفتتح هذا الفصل إلى مناوأة اللغة المحذوفة للشاعر المعاصر الذى يحار بين الكثافة والعبادة. يقول النقاد إن اللغة لا تؤدى إلا نفسها لأنها حرة تتعالى على الأشياء. ومن الواضح أن المفهوم الشائع للكثافة لا يرضى نقادا وشعراء غير قليلين. فالفن العظيم يحمل مستويين أحدهما واضح يشارك فيه جمهور واسع، والثانى أكثر غموضا لا يستطيعه إلا قليلون. ولكن تطورات الشعر العربى غفلت عن هذا النوع من التقدير. لا داعى للزعم بأن كثافة اللغة ظاهرة متأخرة، فقد عرفها الشعر دائما، ولا داعى أيضا للزعم بأن الكثافة صورة واحدة. رسالة الغفران ـ مثلا ـ لغة كثيفة تتميز من غيرها تميزا ملحوظا. ولكن كل أمر واسع يضيق. وكثافة اللغة لا تحول دون حظ معقول من الإشارة.

المهم أن الكثافة تشتبه أحيانا فى عقولنا بفتنة اللغة. ربما كانت رسالة الشعر المعاصر المنبثقة من لغته هى إثارة هذا الاشتباه. وهو فى الحقيقة اشتباه حياتنا العقلية كلها. اللغة قد تقع فى مأزق الهرب والعجب بالنفس والعزوف عن المواجهة. كثافة اللغة لا تنفى قدرا من تجاوزها. وهنا يأتى الاتصال ليميز« المتشابه». لكن خصومات فى النقاش تصدر عن عدم التدقيق. كثافة اللغة هم ثقافى إنسانى يبشر بالحرية والمغامرة الصحية، لكن فتنة اللغة يصعب عليها هذا. التواصل الأعلى غاية كثافة اللغة، والانحصار الضيق مشغلة فتنة اللغة. وفى بعض ظروف اضمحلال الثقافة تبدو فتنة اللغة نوعاً من الترفع الذى يشى بهذا الاضمحلال.

وربما كان الترفع نقاب العزلة والإخفاء الذى لا يظهر على السطح. إذا اضمحلت الثقافة شاعت ضروب من الزلفى والشفاعة لغيبة الحوافز الحيوية، وشيوع الريب بلا حساب. وربما أدى الترفع إلى خدمة النسيان خوفاً من مشقة التفهم والمواجهة. وليس أدل على هذا الموقف من محاولات متفرقة تريد أن تكبت الإحالة، وتشتق اللغة من طرق مباشرة. ونتيجة هذا كله أن تفكيك العلاقات أو تفجيرها حمال أوجه إن صح التعبير. ولاشىء أكثر غرابة من محاربة فكرة الاستقرار لوجه المحاربة. لقد اختلط فى بعض الشعر المعاصر تكثيف اللغة والانبهار غير المحدود باللغة.

الشعر المعاصر مبناه على المناوأة. قد يصدق هذا على كل شعر، ولكن طبيعة المناوأة ومداها يختلف ـ كما قلنا ـ اختلافاً يستحق عناء الرصد. كل شعر يصنع من اللغة. لكننا نتفهم هذه القضية بأساليب متباينة. من الناس من لا يرى تجافياً بين اللغة والقضايا المجردة أو يرى صناعة الشعر من اللغة قضية يلتبس فيها ما يقبل وما لا يقبل. يقولون إن الشاعر يعرف بسليقته كيف تستبد به اللغة أحياناً.

ولغة النقد الأدبى مجاز ونوع من الشعر يحتاج إلي الحذر، لكن بعض الشعراء المعاصرين يجفون. ولو قد تخلى الشعر عن سطوة المناوأة أو قاومها لكان له موقف ثان. لكن فى حياة مضطربة لا يستطيع الإنسان ـ دائماً ـ أن يفسح صدره. المناوأة ظاهرة فى الشعر والنقد والفكر والسياسة. ونادراً ما نستخدم المناوأة من أجل المصالحة والتوافق. انظر إلى هذه العبارات العذبة:

أرى امرأتى تنبهنى
إلى أن التوافق بين ما أعنيه والمكتوب
ليس غوايتى الأولى.

هل خرجت المناوأة عن الإحساس بالمسئولية إلى ما يشبه الضحك والمسلاة فى وقت صعب.

ـ ٩ ـ

«تحبل الأرض بالضائع الآن
لا يتوقف فيها النسيج عن الروغان
وتدخل كل الأزقة فى طرق لا حدود لها
ويبيت الكلام على حمأة ـ يستبد بما فيه من خجل
ويرص على الأرض كل تعازيه ينفرط الشعر من ثقبه الأبدى
يكاد يراقص أنسجة من رسوم

يرفرف تحت جناحين
منتهيين إلى أفق شاء أن يتفرق (٨)

لننظر فى المفارقة بين الحمل من حيث هو إضافة للحياة، وهذا الحمل الثانى لشىء ضائع. وفى لمحة لعوب ينكر الشعر مستقبل الحياة، أو يتكىء على فكرة الضياع. إذا قال قوم إن الشعراء صُناع حياة فليقل شاعرنا إن صناعة الحياة ليست من باب الغواية ولا هى من باب المناوأة.

إذا كان الحمل صناعة نسيج حى فإن الحمل المشتهى صناعة نسيج مراوغ لا يستبين. أى أن الشعر المعاصر لابد أن يراوغ. ويجب أن نلتفت هنا إلى كلمات وأساليب كثيرة تلتقى حول المراوغة. إذا كانت كلمة الطريق تعنى الخروج إلى العالم والناس والضوء فإن الأزقة الضيقة تعبث بهذا كله فى بساطة. وإذا كان الإنسان قد صنع من حمأ مسنون فإن الحمأة تدخل علينا لتعبث. وإذا كان الحمأ المسنون يحمل معنى الجسارة والشوق والقوة فإن هذا كله أدعى إلى التجاوز عنه.

من يدرى ربما كان الخجل المزعوم فى القصيدة يناقض الحياء الذى هو شعبة من الإحساس بمسئولية الحياة.

هكذا يجافى الشاعر كل معنى «للانعقاد» حرصاً على أن ينفرط الشعر من ثقبه الأبدى الذى هو الشعر والحياة. ليجعل الشعر الانفراط خيراً من الانتظام والانتماء. لنتذوق هذا البدد الذى مر بنا فى صدر هذا الحديث فى معارض مختلفة، ولنذكر على سبيل الفكاهة النعل البالى المفضل الذى كشفه صلاح الماكر الفنان. هذا ولع الشعر بخدمة شىء من الفوضى: يجملها أو يتملقها، آن الوقت ليحرر الشعر من النظام ومراقصة أنسجة الحياة. آن الوقت لمراقصة رسوم أو لغة أو أنظمة مغلقة. الشعر لا يستطيع أن يرفرف بجناحيه على العالم. أصبح هم الشاعر انفراط العقد الذى يربطه بالشعر، وكان ما كان من علاقات مبددة. الشاعر يبكى الشعر أو يجعله طللاً. قد أصبح الطلل شكلاً جديداً غير قابل للبعث، ولا معتمد على الذاكرة والحساب.

كثافة اللغة فى الشعر المعاصر المعاصر تنم عن اليأس، واللعب لا يخفى أزمة عنيفة، والأنسجة والرسوم تعنى، فى إحساس صادق، أن الشعر معرض للضياع، فلا شىء يساعده على الحياة.

إذا كان التوافق مطلب الإنسان فقد عز حتى بحث عنه فى لغة معكوسة تقوم على التفكيك. وأصبح البحث عن تجربة تستأنس الوحشة أو تستوحش الأنس علامة فقد عظيم:

نكترى حائطا
كلما أوشكت روحنا أن تنام
على درج الجسم لذنا به فاستراحت
وعاودت الجسم رائحة الذوبان
فنحن إذن ذاهبان إلى الحفل! (٩)

قد يكون هذا الحائط سدا بينه وبين صناع الانسجام. الحائط يعوق دون الفقه. فالفقه توافق فى صميمه. كلما أوشكنا على الأمن لذنا بحائط نستشفع به لكى نحفظ لأنفسنا نعمة «الانفصال». قد يعبر الشاعر بالنوم عن الذوبان أو الدخول فى قلب المجتمع أو الحفل بوصفه طقوسا خارجة على الفرد. ولكن هم الشاعر الأول أن يفسد على الحفل طابعه الاجتماعى الذى يشى

بروعة التحقق والبلوغ والتكريم. هذه هي الجفوة التي فرقت بين الإنسان ونفسه. سيظل الشاعر يصعد إلى أن يتعب فيلتمس شيئاً من نوم. واضح أن الدرج خطوات قوامها الإضافة الساذجة التي لا يتضح فيها معنى التفاعل. ليس هذا الدرج تطلعاً إلى صاحب على نحو ما نرى في بعض الشعر. هذا فن المطاردة المستمرة للشعر والحياة الواسعة.

لابد أن نسأل كيف يصلح أمر التوافق إذا اتسعت الثغرة. ما حقيقة التوافق؟ أهو درج. أهو حائط. أهو حفل. هل هذه رموز القوى الضاغطة. هل فضحنا الأزمة أم سيطرنا عليها.

- ١٠ -

الوردة حمالة أوجه

لمست عاشقتي البحر بكفين مدربتين

على اللمس الصافي

وأنا أغرقني موجه

قلت لصاحبتي: ما تختارين؟

أجابت: لك صحراء الورد

ولي مرجه

الوردة حمالة أوجه (١٠)

لقد عجبت حين رأيت الوردة أو بهجة الحياة - حمالة أوجه - فالأوجه التباس وتداخل لا يخلو من ضباب. ربما تكون مزية الوردة أنها ساذجة مفردة غير «مختلطة». لكن الوردة «طوردت» لأنها تحمل عبء العشق والاتصال. نال الاتصال حظه من السخرية في لمحة، فإذا كانت الوردة «الملتبسة» رمز اللغة الكثيفة فقد نمت الكثافة على حساب التواصل. هكذا ينكر الشاعر العشق الذي يستطيع أن يلمس الأشياء والأشخاص لمساً صافياً مبرءا من الأوجه. لقد ماتت حاسة اللمس الأولية النقية النافذة التي تريد أن تنجو من التضارب، ولا تطمئن إلى الالتباس. هذه هي الغواية التي سبقت منذ قليل، غواية الأوجه المحتملة التي انتهكت حرمة القصد والاستقامة. هذه هي عبادة اللغة من أجل رفض مسئولية البحث عن الآخر. إن التباس الوجوه يخدم كل شيء، يخدم الرفض، ويخدم القبول، يخدم النمو، ويخدم الضباب والظلام. إلى أين نسير؟ واضح في القصيدة أن عاشقة الحياة ترفض الوجوه التي لا تسفر عن إيثار في خاتمة المطاف. عشق الحياة يرمز إليه بالمرج أو الأرض «المشتركة» التي لا يزهو فيها أحد ولا شيء بنفسه. المرج الذي لا يتسلل إليه الريب والثغرة والوجوه. إنما تظهر الوجوه إذا شغلنا عن المرج بالورد. هذه لحظة تمييز لما يستطيع الشعر أن يفعله إذا سحرنا باللغة عن شيء وراءها.. الشعر المعاصر عبر عن اللغة الكثيفة تعبيراً فاضحاً حين سماها صحراء الورد. الصحراء التي غابت حقيقتها. وكانت حقيقتها مشغلة، الشعر، ليهجم الشعر المعاصر على الشعر ليجعل الصحراء ورداً مخيلاً، ليهدم القيم الثابتة، وليعن بدلاً من ذلك بفن جد قديم، فن تحسين القبيح، وتقبيح الحسن، فقد غم الطريق، هذه فاجعة ذات طابع كوميدي.

- ١١ -

أدخلتني تحت عريشة: صبابة صبابة
وصبت على لحمي الريفي أباريق دكناء سيالة
وقالت:

أنا بكيتك فى أول البكاء وفى آخر البكاء
ثم دهنت حقوى وقالت:
صبابتان:
صبابة للحزن وصبابة للفرحة
فلما اخترت، كالطفل، صبابة الفرحة
تلاشت على نهر وهى تبكى وتقول:
أفسدت ياقوتتى
أفسدت ياقوتتى (١٢)

فى هذه القصيدة التى أحببتها ما يشبه مفهوم الثغرة والوجوه أو الإلتباس المفضل . قد تبدو العريشة مكاناً مغلقاً اقتطع من المجتمع، وأريد به نوع من التطهير. فالصلة ليست علاقة طبيعية فوق الشبهات. والصبابة ليست بأى حال شعوراً بالانتماء . أولى أن تكون دفاع شعر عن الانفصال المزعوم. ويختفى هذا الانفصال وراء ما يشبه طقوس التكرار. وقد استخدم الشاعر الإحساس الشعبى بكلمات مثل صبابة ولحم ليوهمنا أنه يخرج من ميدان بعض مستويات اللغة التى تعوق دون«الانتشاء» الذى أشاد به الشعر المعاصر كثيراً. وقد وظف الانتشاء لخدمة الفردية الضيقة، وأوثرت أباريق دكناء سيالة لحماية اللغة الجديدة الخارجة على الجماعة المتفتحة العريقة.

خيل إلينا الشاعر أن اللغة الجديدة أسطورة جد قديمة قوامها البكاء الذى لا أول له، وافترض نوعاً من النموذج الأصلى حتى لا يبدو ما تعانيه اللغة من صدامها مع لغة ثانية. واستعمل التكرار لخدمة هذا الجو الأسطورى من ناحية، وإيحاء السيولة الدائمة أو الحياة الممتلئة التى يظن أن الشعر فقدها من ناحية أخرى، ولايملك المرء إلا أن يتذكر بعض القصائد التى وقفت عندها فى مفتتح هذا البحث وحرص الشعراء على عبارات مفصولة كلما أمكن هذا الانفصال. ومع الانفصال والتكرار والجمل القصيرة يمكن أن نرى آثار بعض رواد الشعر المعاصر، وأن نرى أيضاً التكالب على مناوأة لغة ثانية تتهم بفقد التلقائية والعضوية. كل ذلك يعود فيصب فى التطهّر من الجماعة ولغتها. وأياً كان ما تنصرف إليه الياقوتة فلا يمكن أن تبرأ من اتهام الجماعة أو الإحساس الجماعى الذى لا يعتز به الشعر المعاصر. فالياقوتة التى ضاعت هى الشعر الذى يخشى عليه من مغبة البهجة، والبهجة لفظ آخر من ألفاظ الاتصال. كذلك لفظ الطفل. ولكن القصيدة استطاعت أن تغرى بعض القراء بقبول هذا الموقف الذى اعتمد على روح الطفل والراهبة والجو الداكن فى سياق أسطورى أوسع. لقد جنح الشعر المعاصر إلى أساليب مختلفة فى التنصل من مشقة الانتماء، وهمومه ومسئوليته المعقدة. وربما استخدم مفردات مفضلة «موروثة» لدعم وظيفة جديدة لا تخلو فى باطنها من مرارة.

- ١٢ -

لقد كثر الحديث فى العلاقة بين الشعر المعاصر ورواد طريقه. وأنا لا أميل إلى التعميم. أريد أن أقف عند قطعتين صغيرتين لأدعم سياق المناوأة والانفصال:

أيهذا البلد الشاسع مثل الأحجية
ألقنى في يم نفسى
واسترد الأغنية

هذا هو الولع السابق بمبدأ الوجوه والالتباس. وربما يتضح شيء من هذا الالتباس فيما يشبه الانقسام

بين النظام الذى ينتمى إليه النداء ونظام ثان يعطل الأول بعض التعطيل. كذلك الاختلاط بين الشاسع والأحجية. يراد تنقية الشاسع من راحة البصر. هل أريد من الأحجية «المحببة» أن المجتمع يترامى، ولايستوعب المكاره والأحداث. ولماذا نصر على أن المجتمع قد تم تكوينه والحكم عليه، وأصبح شاسعا لا تستطيع إذا تأملته أن تفهمه. لم الولع ـ أصلا ـ بفكرة الأحجية أو الإلغاز، هذا الولع الظاهر فى النداء الملتبس واليم أيضا. هل الأغنية المرجوة لوجه الأحجية واليم الشاسع. هل أصبحت الأحجية اللغوية طقسا من طقوس الفن. والمهم أن الشاعر يدعى أن «الأحجية» تقع فى خارج نفسه. وأنا أشك فى ذلك. الشاعر يسعى إلى المرارة سعيا، وقد مضى زمن الأغنية الذائعة التى تعتمد على جدول وشاطىء وحديث يسير. وهانحن نرمز بالتركيب اللغوى نفسه إلى صنعة التوتر والانقسام الذى لا يقبل التوضيح والتكامل.

انظر الآن إلى قطعة لصلاح عبد الصبور:

لكننى يافتنتى مجرب قعيد

على رصيف عالم يموج بالتخليط والقمامة

كون خلا من الوسامة

أكسبنى التعتيم والجهامة

حين سقطت فوقه فى مطلع الصبا (١٢)

هنا تجد شاعرا لا يخاصم اللغة، ولا يعتمد على مفهوم الأحجية، فالموج الذى استحال فيما بعد إلى اليم أكثر تهذيبا، وربما كانت الجهامة أهون من البلد الشاسع، كذلك الفرق بين الندائين: أيهذا البلد وقول صلاح يافتنتى، الفرق الذى يختصر فروقا أخرى.

فالمناوأة الظاهرة فى النداء «الخاص» أو الطلب المستمر يتداعى فى كلمات صلاح. لقد جادل شاعر شاعرا من قبله. واختفى الوجه الإنسانى وما يشبه التواضع والتماس القوة من المجتمع ذاته فى رفق. فى القطعة الأولى صخب وكبر، وفى كلمات صلاح عذوبة ويسر وتلهف على المجتمع أيضا. هذا ما حدث فى سياقات أخرى حين يقفز «المعاصرون» الأبناء بين الهضاب والوديان، ويؤثرون الاضطراب ووعثاء الطريق. هذه ثقافة مضادة تخلو من الاسترخاء «السابق» الذى يظهر فى حركة عطف الكلمات بعضها على بعض. لكن كلا الشاعرين تأخذه القدرة على تأليف الكلام، ويتخيل أنه ذكى برىء. كلا الشاعرين يفهم العلاقة بين الفرد والمجتمع فهما لا يخلو من البساطة. لا أحد يريد أن يدقق فى أمور الشعر والتفكير. إن بقايا الهجاء «الساحر» ما تزال تعبث بنا، وربما ساعدنا على تحليتها وإخفائها. وربما كانت بعض مظاهر اللغة البالغة الحداثة من تفكيك وقطيعة أداة فى خدمة ميراث قديم.

ـ ١٣ ـ

لقد أصبح من السائغ أن يهجو الشاعر نفسه هجاء جذابا فى نظر كثير من القراء:

إننا ذاهبان

معى كتبى

سوف أحرق فى كل أرض أجاوزها

بضعة

لأرى كيف صارت تقاويم جسمك

كيف استقر الزمان به

فإذا نفدت كلها

سنكون اقتربنا من الحفل
وانصرفت ريحنا
هكذا هكذا[١٣]

صار من المألوف أن يقسو الشاعر على القارئ وعلى نفسه. وأصبحت البهجة بما يشبه التعذيب بدعا. هل أحرقت الكتب لأنها تحبب إليه الحياة والمجتمع. هل المقصد هو الإدهاش، وأن يتعرى المرء من نفسه إلي هذا المدى. ماهذا الحريق الذى يتحدث عنه كثيرون، وما الحفل المصاحب للحريق. هل يختلط مفهوم الحفل بعبادة الشيطان. هل بطل العثور على الذات، هل تختلط الأحجية، والإدهاش، والشيطان فى قرن واحد؟ هل بطلت صداقة الإنسان لنفسه وصداقته مع العالم أم هل يروض الشاعر القسوة رياضة قاسية؟

هل ترى القصيدة التى أسوقها الآن مختلفة اختلافا فى الأعماق عن هذا الجو؟

يامرسلة غزلانك فى قمحى
فى كرمى تاركة خيلك
ماكان أضل خروجك لى
تحت الدوح، وكان أضلك
ويلى منك ومنى ويلك
قولى لى قولك
منذ زمانين وميلى ميلك
سوف بشملى.. شملك
ويلك
وماكان أجل خروجك لى تحت الدوح وكان أجلك[١٤]

لعل هذه الكلمات «العذبة» لا تخفى تماما فكرة الأحجية والأوجه المتلبسة، ولعل باطنها أن يكون أوفر قسوة من ظاهرها. إذا تقدمت الكلمات إلى الأمام بدا لنا أنها تعود إلى الوراء. لسنا أمام نموّ واضح أو تقدم أو انبلاج. هذه الأحجية عميقة فى تكوين الشعر المعاصر. هذا وجه ثان من الالتباس والوجوه المحتملة السابقة. تسير العبارات فى اتجاهين : أحدهما مألوف، والثانى معاكس. أحدهما نسج، والثانى تفكيك. أحدهما يلغو أو ينبسط، والثانى يتردد أو ينقبض

لا نستطيع إذن أن نغض النظر عن فكرة «المحو» الذى يذكرنا من بعد بفكرة الإحراق السابقة. هذا «شعر شاسع» مثل «الأحجية». هذا هو «اليم» على الرغم من كل شيء. هذا مرج كمرج القصيدة السابقة لا يخلو من قسوة. كثير من الشعر المعاصر مشغول بفن المكر والقسوة. ربما كان المقصود من إحراق الكتب مناوشة رموز الشعر من بعيد على نحو ما تومىء هذه الكلمات التى تتسلل. عبث الشعر برموز الشعر القديم والشعر المتأخر والتصوف. وعبث بنفسه ورياضته للغة، كما عبث بلغة الحديث، وأقام نوعا من صرح غريب. عبث باللغة العالية التى نشتاق إليها أحياناً: لغة الأوابد والصم الخوالد ولغة الترف والاسترخاء أيضاً. هذه غايات الشعر المعاصر فى «المحو» وجر «الشكل» والقسوة ومطاردة المعنى والتواصل.

إن باطن هذا الشعر تعتيم وجهامة وانفصال أثير. لقد تحول فن الطفل اللعوب الذى أعجب به صلاح إلى طفل شيطان لا يحرق الكتب ولكنه يغرينا بالغيبوبة «اللذيذة». لقد أصبحت مداهمة اللغة ومخادعتها أرباً يعفى الشاعر من أن يحارب الناس فيلقى منهم ما لا يحب.

كثير من الشعر المعاصر سأم لا يوقر التواصل. من خلال اللغة نتخفى أو نتقاطع أو يعدو بعضنا على بعض. لقد خيل إليّ أن القصيدة تقول إن اللغة قد أفسدها أهلها. أفسدها مجتمع لا يعرف للمرح حدوداً.

هناك شعر آخر يشبه هذا الشعر، ويذكرنى بمفهوم النذير وجفوة اللغة؛ إما أن نغير اللغة وإما أن نهلك. لكن الشعر المعاصر لا يقيم حدوداً واضحة للرفض فى قصيدة مشهورة عن حرف مشهور يسرد الشاعر كثيراً من الكلمات رامزاً فيما يبدو إلى الذكاء غير الطيب أو الحريق المرح الماكر أو الجموح الذى لا ينضبط. لقد عنى الشعر المعاصر بهدم التوقير. كل شىء مناوأة، والاختلاف فى معارضها فحسب. قد يتساءل المرء ـ فى هذا الضباب ـ عن بواعث عميقة: ولكن الشعر المعاصر منذ وقت غير قريب تساءل قائلاً:

ماذا أصاب الكلمات لم تعد تهزنا

ولم تعد تسرقنا من يومنا(١٥)

وقال شاعر آخر:

تستضىء اللغات بحبر الطفولة

فى عصر تدوينها

فتسيل على الطرس

بعض مواويل من دمها

ثم تغرقها أحرف المد

فى لينها

هذا هو تدهور ثقافتنا يرمز إليه طوراً بأحرف المد اللينة، وطوراً آخر بما نسميه عصر التدوين. وفقدنا ـ وهذا موضع الأسى ـ علاقتنا الحميمة بلغة طاولت الزمان. لا شىء يسرقنا من نفوسنا الضيقة المفزعة، لا كلمة تستطيع أن تثير الأريحية. الكلمات تحت الأغطية. وكأنما كان هذا التعبير تنبؤاً بعصر الأحجية والأوجه المتعددة والالتباس. لقد استكبر الشعر المعاصر على هزة الأريحية، وأعجب بالتقاطع والتدافع. ومنذ وقت بعيد قال الشاعر:

وتكون أمسية

مطر كخيط الغزل

يقطعنى وأقطعه

وشوارع تنصب فى جسدى

وأعبرها(١٦)

هذه قضية ثقافة تشبه شوارع مزدحمة لا تخلو من شجار. لا أحد «يغزل». ضاعت هزة الثقافة، وتغنى كثيرون بفقد التوازن، وخلا الشعر لنفسه فبرع فى الجمع والتفريق، وكاد تأمل الإنسان يضيع وسط حرفة اللغة. إن الوردة حمالة الأوجه والأحجية والليلك، كل هذا قد تعب من الفكر القاصد المستقيم أو النشاط المنبلج المنير. كل ثقافة تسأل عن المبدأ والمنتهى والحواجز وصياغة الأجزاء فى كل، فهل هذا مافعلناه؟.

هل أدركنا آماد القتاطع ووسائل معالجتها؟.

كثير من الشعر المعاصر لا يهون من المأزق والتقاطع والبواعث المتضاربة. الشعر المعاصر يجرب كل شىء، قد يحسن القبيح إمعاناً فى لذة التجربة، ولكنه لا يستطيع أن يخفيه. ربما فضل الشعر رسالة غير منمقة أو فضل التعثر فى الأشواك. ربما عبر الشعر بإيماءاته الساخرة ـ وما أكثرها ـ عن عوائق نصطنعها، ونحاول اجتيازها فتخفق. الشعر المعاصر يجادل جدلاً عنيفاً ظنا منه أن

الأشياء يكفر بعضها ببعض، كما يقول الشاعر، وأننا نعيش فى عصر «الجليد الجديد». لأمر ما وقر فى كثير من العقول أن المتلقى نائم أو شارد يحتاج إلى من يوقظه فى عنف عنيف يوشك أحياناً أن يرده إلى الذهول.

يخادع باب غرفته ويهبط

والمدينة غابة، جدر هنا وهناك،

ألوان، وجوه

يفقس بينها ضجر

وأرصفة تسير يجر خطوته الغريب

يود يقيم فى المقهى

وأكواب الموائد رفقة والنوم يعرف دربه

وتطن فى جوف الغريب طفولة

قد كان ياما كان

فرسان تشجر بينهم وطن

وجاء السيل فادرعوا وخاضوا.

آه عن وجه الحبيبة قاتلوا

وعادوا مرة بالغار فابتسمت لهم أرض وطيبهم دعاء النهر

يجلى عن أصابعه الذباب

تطن فى أنيه أوجاع الصبا وخرائط الأعوام

يضحك تسترد العين لونا ضائعا وتطل (١٧)

وهذه كلمات ثلاث: المخادعة والغابة والجدر. أظنها رموز الجدل الذى أومأت إليه. ربما لا يظهر على سطح القصيدة سوى البؤس الذى تعشقه صلاح عبد الصبور. لكن طبيعة الجدل واضحة، فأكواب الموائد تنافس الرفاق، والحاضر يتراجع. وصيغة الماضى «قد كان ياما كان» مزاج من رفض وقبول. والجدل الساخر بين الفرسان والوطن، فلا تعرف حدود الشجار وقواعده. لعبت كلمات صلاح عن الشاى ورتق النعال فى عقول الشعراء. وورث الشعراء عنه أيضا فكرة التعالى، والغريب الذى يدهمنا، وما يزال الشعر مفتونا بالحزن وشيء من التصوف وادعاء الضعف.

آثر الشاعر ألا يتفكر لأنه مأخوذ بالقصص الشعبى المشهور الذى أرسى صلاح دعائمه أيضا. واجتمع فى القصيدة عالم يتألف من الوحشة المأثورة، واصطناع روح القص. والعنصر الثالث الذى يعطى لغيره معنى هو الجدل الباطنى. وليس غريبا فى الشعر المعاصر أن يتم الجدل بطريقة المراوغة والتسلل واصطناع الطفولة وأكواب الموائد. كلمات تعزز «الاختباء» ومحاولة الاتقاء. مثل هذا الشعر كثير ولابد أن يسلم إلى أسئلة شاقة: أصحيح أن الشاعر يرى ما لا نرى. أهارب هو أم مواجه. هل تكون لغة الطفولة مواجهة واضحة. هل نعرف قواعد الحوار وصلاحياته؟:

أسلمنى الطيف إلى الحرف فلذت بآلاء الياء

كانت تتبرج فى مستويات الضوء الحى

وتأخذ زينتها من أبهة الماء(١٨)

ماهذا الطيف الذى يسلم إلى حرف علوى يعبر عن الامتلاك تتبرج آلاؤه فى الضوء الذى أخذ زينته من الماء. أهو السلام مع المجتمع أم حلم العودة إليه! أهو تعبير عن غيبة أساسية. هل هذا النمط من التفكير تنكب للجدل وضياعه:

إن شئت قصصت عليك تباريح الوردة

أو أنباتك عن ورع الحنطة. قلت: أشاء[١٩]

ألا يبدو لفظ الورع مهما في سياق خلص من قبل للتبرج (غير المتبذل) والزينة والآلاء والطيف أيضاً. وهل هذا الورع إنكار لصفقات الجدل. هل تم النصر للورع:

فانضبطت فوق العشب، وما إن أدرى

إلا أن قد تركت دائرة زرقاء

على مرمى البصر، وخلفت المرج يتيماً

قلت فيا للبرحاء [٢٠].

لقد كانت كلمة «فانضبطت» مواتية لكلمة الورع. ولكن لماذا يضيع الورع والانضباط وسط الدهشة. أكبر الظن أن الورع يناضل عن نفسه بعض النضال:

قالت فاصبر حتى تنتصف الوحشة

وأعبر من نسق الأسماء إلى فوضى الأشياء [٢١].

«نسق الأسماء» هو فيما أظن الشعر أو الشعر المعاصر بوجه خاص، ولن ينقذ الشعر المعاصر إلا ورع وانضباط، وصبر على متابعة فوضى الأشياء. لابد من روح متميزة من جدل البحث عن النصر والهزيمة. ولكن القصيدة لا تكاد تطمئن، قد أخذت تعالج فوضى الأشياء بآلاء الحرف أو العاطفة اللغوية الجياشة. وأوشك الورع أن يختبيء فى حجر اللغة أو التصوف الذى أسكره الجذَل بالكلمات. التصوف المتعالى على المجتمع. اقرأ معى بعض كلمات الجذب والمجذوبين:

أم همست: سيكون لقاء

فتململت وقلت ألا ما كل حبيب أمسك بعد استرسالِ - سالى

وتساءلت: لمن أشكو فى حلى أو ترحالى حالى[٢١]

- ١٦ -

الشعر المعاصر له ولعه الخاص بفكرة الأساطير، وحلم الميلاد الجديد. وله ولعه أيضاً من خلال هذا الحلم بعهد الذكورة الرائعة. والشاعر - بداهة - يريد أن يكون قديماً من ناحية حديثاً جدلاً من ناحية. وهذا مطلب شاق، الشعر المعاصر كثيراً ما يتسلل إلى الآبار الأولى، ويحلو له نوع من التصوف يختلط فيه الدراويش بعناقيد الذكور والأرض التى تخلع قفطانها لتتبرج. هذا أسلوب فى جدال المجتمع لا يخلو من غرابة.

حلم الميلاد الجيد يقتضى أن تكون الأرض خراباً أولاً، ويقتضى أن «تنفجر كرة» الكون أمام الجميع، ويقتضى كما ترى أن نشيد بالفحولة المتصوفة أو التصوف الفحل: نحن مهمومون، فيما يعلم الشعراء، بقضايا عينية حسية لها أدوات متميزة من الغيب والإعجاز. وبعبارة أخرى هل يمكن أن يكون الإلحاح على بعض النماذج الأولية خيراً كله. إن ضياع ميلاد المجتمع فى قضية ميلاد الكون أمر أثار التساؤل: ذلك أننا نعتمد على عزيمة غيبية ولس مؤثر خفى التأثير.

أريد أن أقول إن النماذج الأولية طغت على أحد جانبى الجدل! وبسبب هذه النماذج حبب إلى الشعر بعض الذعر ،ومفهوم العالم البكر و«الأحجيات» التى سادت الشعر المعُاصر. فليست أحلام الميلاد الجديد إلا فناً من هذه الأحجْيات وتسرب فى عقولنا شيء من الفحولة القديمة التى كان الشعر الرائع يوصف بها. وجعل الشعر المعاصر يترجم الفحولة ترجمة خاصة أسطورية. وغاب بفضل هذا كله معجم آخر عملى حسى تجريبى حذر متردد. قل إن هذا كان وما يزال بعيداً عن

العقل العربى المعاصر. (راجع القصيدة في كتاب أحفاد شوقى ص ٨٨، ص ٨٩، للأستاذ أحمد حجازى).

- ١٧ -

ماتزال كلمة «الورع» التى وقفت عندها حاضرة فى عقلى. وددت لو أحصى بعض القراء مدى شيوع هذا اللفظ وماإليه في الشعر المعاصر. لو فعلنا لكشفنا هذا الشعر. ربما لا حظت أن التبرج ينافس الورع منافسة واضحة. لعلك لاحظت أن القصائد أحيانا تتبرج، وأن الذكورة تتبرج، كذلك الإلهام والغواية وصحراء الورد. قل أن تجد فكرة أو صورة متواضعة حيية. ماذا تسمى أسطورة الخصب الجديد، وإحراق الكتب، ومقاومة اللغة والنحو، وشرب الشاى، ورتق النعل، هل تظلم بعض القصائد نفسها، هل يرجع أحد إلى ذاته فى سكينة وخشوع. هل يساعد التبرج أو التحدى على جدل خصب مفيد. ربما تقول إن التبرج لفظ أقسى من لفظ الحرية. والحرية مشغلة الشعر المعاصر، ولكن الحرية كثيرا ما تلتبس بالاضراب. والحقيقة أن كثيرا من المعاصرين يعدلون عمدا أحيانا عن إيجاد الاستقرار أو النظام المتحرك. يلتبس فهم الحرية بنوع من الصخب العقلى والنفسى.

لست أدرى هل كان كتاب أسرار البلاغة المشهور حرية ماجنة أو مضطربة. هل كان عبد القاهر يلتمس شيئا من أزمة الحركة بمفهومها الحسى والنفسى. لكن الشعراء المعاصرين يلذ لهم تصور عملهم فريدا غير مسبوق. الحرية تختلط فى الأذهان بالإدهاش وعبادة اللغة والتبرج والاضطراب. هل تستطيع أن تلتمس شيئا من تواضع ورع أو حرية حقيقية قوامها الإضافة فى كلام كهذا الكلام الذى يبجل أو يسخر من الدراويش. وربما يمثل تمثيلا رمزيا فوضى الأشياء.

انحلت حدته فى جب حياء محبتها

استحلت حرقته، رمحت ناحية الحقل[٢٣]

هل اشتبهت الحرية والتحلل من الروابط. ولماذا تصبح الحروف والكلمات بدائل من الناس؟. لماذا نحرص على تفريغ اللغة. لقد غاب عنا عالم الجماعة الذى هو مصدر ثراء اللغة وثراء النفوس. هكذا تسلطت «ثغرة» أثيرة على الشعر، وأصبح شعار الحرية هو الثغرة، ولم يكد يبحث أحد عن الحرية فى ضوء التكامل، والإثراء. هل أراد الشعر المعاصر أن يقول إننا نصور واقعا لايد لنا فيه. هل «يعكسون» بزعمهم أم يضيفون ويشيدون. أعجب المعاصرون بالانفجار، والرعب، والشهوات، والكثافة، والانبهار، والخوف أيضا. وسميت هذه الاتجاهات أحيانا باسم الحداثة. هل الحداثة هى الحط من كرامة الحرية البانية رغم الصعوبات، المضيفة رغم العوائق، الكاشفة عن النور رغم الظلمات.

ما ينبغى أن نخلط الوسائل بالغايات: هناك فرق بين تفكيك الذهن وإعادة تكوينه، ولكن الملل المتراكم قد يبحث عن اصطلاحات براقة. الشىء الذى أريد أن أقوله أن الشعر ربما أسرف فى فهم الحرية لأنه لا يعطى للتوقير أو الورع مكانا. أريد آخر الأمر أن أضرب مثلا من الحنين الى ما يشبه الفوضى والفضاء والفيض:

إذا القلوب انكسرت

إذا بحار العشق والحنين فجرت

وأخرجت أثقالها وانهمرت

نعلم نفس فى الهوى ما قدمت وأخرت[٢٤]

قد يقول الشاعر إن هذا شكل من أشكال إعادة الميلاد، ونوع من الاختبار الموجع، ومجاوزة الإنسان لهيئته الأولى، وانسلاخه من مشاعر يختلط فيها الوهم والحقيقة. فالقيامة فيما قال الشاعر لي هي حقيقة الحب لا وهمه. وما قبل القيامة وهم لا حقيقة.

وأنا أقدر احتمالات النص منذ حيث المبدأ، وأسأل أيضا لماذا يلح الشعر على التدمير. هل التدمير المجازى ضرورى من أجل الفهم. هل القيامة هى المظهر الوحيد للاستجلاء. هل نعجز عن متابعة النمو البطئ متعثرين ومجاهدين، لا نمل من المجاهدة. لماذا يصر كثير من الشعر المعاصر على ثغرة واسعة. أهناك سوط خفى وراءنا نهرب منه. سوط يتمثل فى الانفجار وما إليه. لماذا نصر ضمنا على نفى وجودنا مع الآخرين. لماذا لا يستمر جدل ما. بأى معنى يمكن أن يقال إن الإبداع نفى للوجود. هل النفى يعيش بمعزل عن الإثبات.

أظن أننا قد شغلنا فى الشعر المعاصر بالاضطراب أكثر مما شغلنا بالبحث عن النظام. إن المعنى الاشتقاقى لكلمة الثقافة هو الزرع أو الصقل. الذى يحير باحثا هو الخوف الكامن، وتجاهل «معقولية» النمو وتلطفه وتجربته لحساب شىء فوق العقل، والمألوف، والمجاهدة. كيف إذن اختفت فكرة المجاهدة؟.

إن الجدل فى مفهوم النمو جدل لمفهوم الحرية. لكننا نتمثل النمو خلاصا من الماضى والحياة والعلاقات. لا أوافق على هذا النمط من الحذف العنيف. لقد راعنى أن أجد فى بعض القصائد ولعا بالفضاء، والفوضى، والفيض، ولعا بربط معاناة الفهم بهذا الثلاثى المريب من بعض النواحى لأنه ينم عن سوء فهم لقضية الجدل النامى. لكن بعض الشعراء المعاصرين يولعون بما يسمونه التفجير، ويتناسون الصقل والتهذيب والحدود. إنهم يؤثرون رعشة أو دوامة أو شهوة. لذلك اختلط التفجير بالجانب التلقائى «الجبرى» من الأحاسيس العضوية القاهرة فى بعض الأحيان. لقد قام التفجير على الحذف كما زعمت، وتملقنا التفكك على حساب التعالى والنظام. أو صار شعار اللغة هو «الدبوس الساخن» الذى «يعالج البثور»![٢٥]. لقد تناسى الشعراء المعاصرون أن الثقافة بدأت حينما تعلم أبونا آدم كيف ينجو من فكرة «العرى» المفضلة!.

يقال إن الشعر هزة اللغة. وما أكثر الهزات التي تعيد قصة النزعات غير المصقولة. بعض الهزة احتراق، وبعض الهزة إنضاج. لكن هزة الشعر المعاصر أحيانا لاتعدل فى تصور أبعاد النصوص، لقد أنسينا أن التعاطف باب الفهم، لكن المعارضة والمناجزة البدوية قابعة فى الأذهان حتى اليوم. وكلمة الأصمعى المشهورة عن الشعر النكد الذى يحيا بالشر ماتزال ماثلة فى الأذهان. فالتعامل مع التجربة والنصوص واللغة غالبا ما يكون من باب «النكد». نحن لانبجل - مع الأسف - النص الذى ندعوه، ولانقدر طاقته الكبرى على المقاومة. أخطر ما يواجهنا هو «الحذف» التحكمى. لا أظن هم كثير من الشعراء اذا دعوا نصوصا أو قرءوها أن ينحنوا لها مبجلين. إن الانحناء ليس أسلوبا معترفا به. فلا غرابة كثر الخصام، واستبعد التكيف والتناسق. وأصبحت العلاقات اللغوية خالية - أحيانا - من التضامن، والتضحية، والاعتماد الحر المتبادل. لقد أثبتت بعض النصوص حاجتنا إلى نقد الفكر القومى.

ربما لا أشك كثيراً فى أن ثم علاقة بين بعض الشعر المعاصر وغيبة لغة معينة ذات سطوة يتركز فيها اعتراف جماعى بنسق واضح من الاختيارات، لغة صفوة قادرة على الإلهام. وبعبارة أخرى أوضح هل ينم بعض الشعر المعاصر عن فقد أصلى فى حياتنا اللغوية يواجه بطريقة خاصة قوامها الضباب أو التفكك أو التصوف المتمحل لإخفاء التفكك. كيف يقوّم هذا الفقد، وما علاقته بدور اللغة فى المجتمع. نحن لا نعرف [ما نصنع باللغة وما تصنعه بنا. هذا هو الدرس الذى فهمته عن الشعر المعاصر].

الهوامش:

(١) مجلة إبداع، نوفمبر ١٩٩١ ص ٨٢، ٨٣ .
(٢) مجلة إبداع، نوفمبر ١٩٩١ ص ٩٦ .
(٣) مجلة إبداع، نوفمبر ١٩٩١، ص ١١٨، ص ١٢٠.
(٤) على قنديل ، الآثار الشعرية الكاملة ، مركز إعلام الوطن العربى (صاعد)، ط١ ١٩٩٣، ص٥١.
(٥) ألف، مجلة البلاغة المقارنة ، العدد الحادى عشر ١٩٩١، ص ٣٨.
(٦) المرجع السابق، ص ٣٧.
(٧) المرجع السابق، ص ٤٣.
(٨) أحفاد شوقى: أحمد عبد المعطى حجازى، ص ٧٨.
(٩) المرجع السابق، ص ٨٧ .
(١٠) المرجع السابق ص٩٨ .
(١١) المرجع السابق ص٩٦ .
(١٢) المرجع السابق ص١٠٠ .
(١٣) المرجع السابق ص٦٢.
(١٤) المرجع السابق ص١٧ ، ص١٨ .
(١٥) قصائد مختارة: أحمد عبد المعطى حجازى ، ص ٩٣.
(١٦) المرجع السابق، ص ٢١٣.
(١٧) أحفاد شوقى: أحمد عبد المعطى حجازى، ص٤٩.
(١٨) المرجع السابق، ص ٢٠، ص ٢١.
(١٩) المرجع السابق، ص ٢١.
(٢٠) المرجع السابق، ص ٢٠، ص ٢١.
(٢١) المرجع السابق، ص ٢١.
(٢٢) أحفاد شوقى: أحمد عبد المعطى حجازى، ص ١٥٢.
(٢٣) المرجع السابق ص ١٥٢ .
(٢٤) والنيل أخضر فى العيون: ص ٩.
(٢٥) مجلة إبداع فبراير ١٩٩٢ ، ص٣٣ - ٣٥ .

لطفى عبد البديع

فاصلة إيقاعات النمل

قراءة فى المجموعة الأخيرة لمحمد عفيفى مطر

هذا شاعر لا أقول نباهي به الأمم ولكن لنا أن نقول، وهذا أضعف الإيمان، إننا لا نحتاج معه كما لا نحتاج مع غيره من الشعراء المجيدين إلى أن نتسوّل الشعر ونستجديه فى المهرجانات عند الشعراء من الأشقاء وغير الأشقاء.

وشعر الأشقاء مع ذلك عزيز علينا وكلّنا به ضنين فنحن منهم وهم منا ولكنها آفة العروبة التى لا تزال تشْرَق حلُوقها بالماء ويأكل بعضها بعضا كأنها لا تريد أن تنسى وصية ثأر قديم وقبحّت من وصية: وأحيانا على بكرٍ أخينا إذا ما لم نجد إلا أخانا. وإذا جاز ذلك فى سوق السياسة وما تنضح به من المنافع والأهواء، فإنه لا يجوز فى سوق الشعر والأدب، وأصحابه تصكّ أسماعهم «لغة متوحشه» يتنادى فيها الغرب المتحضّر «بالتطهير العرقى» فى أوربا مما لا معنى له فى قاموس السياسة إلا أنه سب علنى للعروبة والإسلام وأبناء العروبة والإسلام.

والشاعر الذى أعنيه هو **عفيفى مطر** فى ديوانه الجديد «فاصلة إيقاعات النمل» الذى رمتنا دار «شرقيات» منه بآبدة من الأوابد، وشاءت أن تجعله فى حجم الكف، لا يكاد المرء يقلبه بين أصابعه حتى يعود ليمسكه يخشى عليه الضياع، كما وقع لى بعد أن أخذته من رسول **«إبداع»**، فقدهالنى أنى التمسته فلم أجده حيث ظننت أنى تركته بين كومة من الأسفار إلى أن بدا لى أخيراً بعد طول عناء خفت معه أن يكون نملة أراد أن يسخر منى سخرية النملة من سليمان، وأنا لا أقوى على سخرية النمل. وأين أنا من سليمان، ولسليمان الريح غدوّها شهر ورواحها شهر، والجن له مسخرات ، وبين يديه من عنده علم من الكتاب يقول له فيما حكاه القرآن والضمير لعرش بلقيس «**أنا آتيك به قبل أن تقوم من مقامك**».

وقد أشار الشاعر إلى قول النملة على ما حكاه القرآن (**قالت نملة يأيها النمل ادخلوا مساكنكم لا**

يحطمنّكم سليمان وجنوده وهم لا يشعرون) في القصيدة الأخيرة التي وسم بها عنوان الديوان.

وإذ تقول نملة نكرة للنمل المعرف بالنداء والتنبيه والتعريف فيتعلم الجن والنبي والملك وحشود الجند وتمتثل الجماعة امتثال ضربات القلب للعاشق أرسالاً أرسالاً فيستنقذون.

كأن النملة كانت وهي نكرة أعقل من النمل المحلى بالألف واللام، أليست هي التي أنقذت أمة النمل من الهلاك تحت وطأة سليمان وجنود سليمان؟

أو ليس هذا هو ما يرومه الشاعر أيضا إذ يريد أن ينقذ أمته من الهلاك وهو يكلمها باللغة التي يدمدم فيها الصراخ بين المشارق والمغارب في ملحمة يتأدى إليها من أعالي البروق وتتقابل فيها الإشارات:

سرت من أعالي البروق الإشارات ، متهمة أو شآمية أم يمانية أم شظايا دم يتصفى بين الفراتين والنيل لا أفق إلا بالصراخ الجليل

وإنما تقامر اللغة بهذا التقابل لأن البروق تزجي الإشارات إلى ما ينبغي لها من مصير. ومصيرها يتفرق في شظايا الدم الذي لا معنى للأفق فيه إلا بما يجتاحه من صراخ المعذبين وعويلهم.

يدمدم في حبك من سماء تهدّم بين مشارقها ومغاربها

أنت لم تحتمل

وهي لم تحتمل

هي رعشة النمل التي تسري في الكون ولم يبق لها إلا أن تتسلل في خفاء هو أشد ظهورا من الظهور، لأنه منك وفيك وهذا هو الألم الذي ليس بعده ألم

كان نمل بلا عدد يتسلل منك وفيك قبائله

- في ضراوة زحمته -

فككتْك وبينكما شهقة ومسافة دمع ذليل

ويستهل التاريخ الإنساني بالقتال، والقتال فعل الوجد، ويدور مغزل الدم بعد أن تسخر الأبواق من الضحايا

في البدء كان قتالها، وفي البدء أبداً يكون قبيلة تستاق قبيلة، لكبارها القتل

ولصغارها أزمنة أسر تدرّب فيها على

قتال العبودية المأجورة باستكانة الجوع وسخرية الأبواق

وهكذا.. يدور مغزل الدم بين مشارقها ومنابرها) وهو مقطع بين قوسين لأنه أشبه بالقانون الطبيعي الذي لا يتغير بتغير الزمان وهموم الحدثان.

وتدوّي المأساة مرة أخرى بين المشارق والمغارب، لا تترك شيئا إلا أتت عليه من الجوارح إلى الأعضاء، حتى العري يتبعثر وهو بين القضبان.

وبين مشارقها ومغاربها كنت تسغى جوارحك الريح، أعضاؤك الرمل والموت بوق يجلجل كان الشتاء البهيم يبعثر عريك في السجن وهي بكامل زينتها أنتظرتك تسلل - عبر الصفيح وأعمدة الصاج والصلب بارق أقراطها وخلاخلها وظباء

التخطّر ما بين عرى ووشى زخارف هل مستحيل يلوح أم ممكن أبدى نهاياته بدؤه؟

وماذا عسى أن تكون هذه القصيدة بعد ذلك إلا أنها رسالة الشعر تحملها إيقاعات النمل، وهى فى حقيقتها إيقاعات الزلزال المدمر تنوء به الكلمات الدامية التى تولج الشك باليقين، والتواريخ فيها تمحو التواريخ، وصيد الكلام يفر ويدنو ولا تبقى بعده إلا زفرة تتهدم فى دمعة صامتة.

وإذا كان النمل يختفى فى عرق الرسامين والنحات فذلك لأنه يظهر فى الأهرامات والموميات وأقواس النصر وهياكل الحضارات ليكون عليها شهيداً.

(ها هو.. تقوده الرائحة ويقودك الإيقاع وأهوية المحاريب وخفاء المجازات يكتم آشتاله فى أرسال خيطية، أسود ورماديا وبين بين، أشقر وأشهل وأصهب ولا يعلن عن حضوره فى عرق الرسامين والنحاتين وهو الموكل فى توالى الدهور بنقل الأهرامات ورماد الموميات وأقواس النصر وهياكل الحضارات ـ ذرة ذرة ـ إلى خلاء الشكل وأبدية الفراغ المنبسط الذى تعود إليه التراكيب ونضالات المعانى من مستنبت الكون فى الحروف).

عالم مكتظ بالأسماء التى تتناثر على غير هدى ويزجى بعضها بعض فى زحام باروكى رهيب يبلغ حد المستحيل. وكيف يمكن أن ينقل الأهرامات ورماد الموميات إلى خلاء الشكل وهل للشكل خلاء أو هل للإبدية فراغ وكلاهما فى قاموس الشعر مفعم بالرؤى والذكريات؟!

ولكن الكلمات فى هذا الشعر هى كل شىء، والكون كله كتاب لأنه تجنيس وتلبيس:

(نقاط من الأحبار المتسربة بين سطور الكائنات ومتون الخلائق تهب غير المكتوب شفافية الانتقال إلى أجناس النطق تزيد وتنقص أقل القليل فتدب عواصف الممكنات فى كل شىء واختلاسات مرحة وتفككات إرادات تنقل انقبلة قتلة والجسد حشدا وتفتح الرعية تقيح الرعية والغدر عذرا وتلتف جموعها ببصيرة الزلزال واشتباهات المسالك فى المسالك فتستبدل مواقع الأصوات فى عماء الحلوق).

وهذه الصبوة اللفظية هى التى تفضى بالشعر إلى ما يمكن أن نسميه بالكلمات الذبيحة التى تتأرجح بين محياها ومماتها فى نزق خاطف وكأنها سياط تلهب العقل قبل أن تكون حروفاً تمور بمصير الإنسان:

كسف الظلمة والعصف كتاب من دم الشاهد إذ تسفى به الريح وتعلو فى سماء القول والصرخة قبل الابجديات وتذرو شجر الأقلام بين الأبحر السبعة من حبر الظلام

هكذا مرتجع الطين إلى مقدوره قبل الكلام، هكذا مرتجع الحرف إلى ظلمته الأولى

فلا الشاهد يستبقى ولا يبقى شهيد كان ما كان احتمالا، لم يكن إلا ظلامٌ صبوةٌ كانت بغايا القول فى الأسواق فاستبدل قراءاتك فى ذاكرة المحو استمع يا أيها الراوى إلى زلزلة الرجع وتأويل الكلام .

وهذا المشهد وهو أول مشهد من قصيدة اكتمل ذبيحا هل هو مخاض جديد للمعرفة الشعرية أو هو كلام قبل الكلام؟

ولكن الإرادة الشعرية لا تتمهل فى الجواب فها هو الشاهد يقف فى أبهة السوق وحيداً وهل هوإلاّ الشاعر؟

كان طفلاً فر من قافلة البدو التى تغرب فى ذاكرة الرمل المقفى وانبجاس الدم والثار وفوضى الرجز الهائم فى هينمة اللهجة والخوف وحيدا كان فى أبهة الختل وطقس الحلف الكاذب ما بين خئون يعرض الصيد ولص يشترى بالرعب شحاذون فى الساحة، أضواء دم من سالف القتل سبايا، جوهر من أعين الموتى، عظام بليت فى قبضة النماس، هرج ودخان قسطلانى على صفحته يشتبك البرق وتهوى كسف الظلمة مصيرة معلق بين كلمات يقولها ينزوى الشاهد ما بين فتوق الرجز المضغة هل مستفعلن كامنة بين قليب الروح والأفاق أم يكمن فى مستفعلن ماء السلالات ويجد الفتح والوقت فضاء دامس بين جحيمين رفات الأهل ـ صيد الغرباء للقطا والنوق والآرام!)

وتتعاقب المشاهد تعاقب الليل والنهار ولم يبق له فى آخرها من درع إلا الوليمة ولا مُلك إلا ما خلّف الرحالة الماضون، يسمع الشاعر ما يلقى الملوك والوزراء ورجال الحرب والتجار عن الأرض التى كانت رخاما لينا تنقشه المهرة بالرقص وعن أزمنه طالت بها الأدهر

وهل هذا الثرى فى هدأة الوديان إلا خطوتى فى الموت أحقابا

وهذى الريح فى أشرعة البحر سوى نفحة أرغولى

وهذا الصخر إلا أعظمى

وأخيراً لا يسعه إلا جلد الذبيحة:

هل سوى جلد الذبيحة

بعد أن ينصرف الجزار ـ زقا وخرائط

للسموات والأرض

إذن فلتكتمل بعد تمام الذبح

لا أوسع من جلد الذبيحة

لا ولا أبلغ من صمت الذبيح.

وماذا بعد صرخات الاحتجاج التى يرسلها الشاعر إلا درعية مديح وهى من الشعر الموزون المقفى؟

تركتم دمى سببا فليس يجبره

عدو يداجى أو صديق يصاول

وحُمَّ قضاء الليل ظلما وظلمة

وقد حبكت دون الفرار المخاتل

والوجه فى المديح:

فشدّ بأوتار المدائح نغمة

يرتلها الدمع الحزون المناضل

ومهما قيل فى الوزن فالبيت من سلالة أخرى غير سلالة الشعر الموزون المقفى هى سلالة العالم المرتجف الذى تغشاه الفوضى وتتناثر فيه الأشياء المتباينة من

النجوم والكواكب إلى رشفة الشاى والكون المنتشى بالضجيج ولذلك كان مصير ذلك الشعر وما يجانسه التسليم بما تجىء به الأقدار.

أنت ـ يا أيها الشاعر المنتشى بالخرائب والذكريات وحيد وجمجمة البحر قد فغرتها الرياح على الرمل وانتثرت طمطمات الدهور مفتّتة فى اهتراء المجازات

فاشحذ أسنة صمتك حتى تمر الطرائد واقعد على مرصد من متون مقدسة يكتب البرق آياتها بالصواعق والنار يرسمها سمكاً وهياكل أحصنة ووعول وأحطابك انتثرت والجذاذات من خشب الروح تقدمة للقرابين والصيد منفلت فى براح القصيد .

ثم فى قصائد هذا الديوان شىء لا تخطئه العين هو عودة الشعر بالموتى من الآباء والأجداد وكأنهم شهود على العصر وشهود على مصير الشاعر.

فى اصطلاء النشيد التى يشدّ فيها على مهرة النشيد سرج المطالع بغزّل هو القطيفة والحرير المنمنم ووشى المراهم الذهبية، ومراث هى زحام الآفاق بمواكب الدم وبطائح الشهداء، ومدائح نساجين لم يتركوا خيطا من الغيم والأفلاك إلا نسجوه

فى هذه القصيدة ثلاث رشفات من قهوة الفجر، فالثالثة منها:

ورشفة أخرى..

وريق البن منسوج بأنفاس أبى

المدلج فى النوم الأخير

وهو فى إشراقة الحيرة

ألقى جسد السعى

ارتخت أعضاؤه فوق سرير السنط والجميز

ألقى من يدين ارتختا مفتاح أهراء من الرغبة والخوف، التوت فى قدميه سبل الوحشة

والركض المدمّى

ثم يعود الشاعر بعد ذلك فينادى الشعر:

أيها الشعر الذى يقطر بالطل وبالدم تهيأ

أيها الشاعر فى الموت الجليل

شد أوتارك وانفح دمك الملهم فى الناى اتقد واعصف بأبواقك عصف الماء فى الطوفان

جلجل بسلالات قواف من رميم الأهل

ها أهلك فى الموت يخبوّن.

هل هو بعث جديد أو هى أصداء أخرى للحياة المكدودة تنقذ فيه اللغة الأشياء من الفناء أو هو موكب جنائزى يضيفه الشاعر إلى مواكبه التى يكتظ بها شعره وهو بين شوق الرغبة وأنين الخوف.

ولا فى وجه هذا الشعر، شعر الخرائب والأنقاض لا للجمال ولا للوضوح، بل هى اللغة الخشنة القاسية

شمس تميل

وسرب الطير منفرط ومنعقد

....

فاترك لنخلتك الفرعاء ما تجد

من خضرة معجونة بالطلع لا تلد

أو غيمة قد بدّد الزجاّج غرتها

ما بين أقواس الزجاج الصلب لا ماء ولا زبد

خمسون من زنك وقصدير

أم العمر الذى ولّى

أم البلد؟

خمسون أم سعف يذوى

أم الجسد

أم رمة بالشيب ترتعد

كل هذه الجلبة كان الشاعر ينظر فيها إلى قول القائل:

وإن امرؤا قد سار خمسين حجة

إلى منهل من ورده لقريب

فهل يلام الشاعر على لغته ويقال إنه بذلك يحيا فى الماضى وفى عصر أصحاب المعلقات وأن مفرداته تحرمه من الانفتاح على الحياة والواقع؟ أو نقول إنه يستدعى الماضى إليه ليقيم فيه وجوده ويناجز الواقع التجريبى الذى لا معنى له ويناجز معه اللغة المزيفة ليتشبث بلغة الشعر التى يسميها **هيدجر** لغة الوجود الأصيل!

متابعات
نقد

هيام أبو الحسين

يحيى حقى بين مترجميْه*

منذ عام، مضى عنا **يحيى حقى** الأديب الفنان الذى أحبه كل من اقترب منه أو قرأه. وبعد شهرين من رحيله لحق به الدكتور **السيد عطية أبو النجا** - مترجمه وصديقه الذى عاش حياته بعيدا عن الأضواء والضوضاء، وعُرف فى الأوساط الدولية بـ «**عميد الترجمة العربية الفورية**».

وموضوع هذا المقال يتطلب أولا التعريف بهذين المترجمين اللذين «قبل» يحيى حقى أن يقترن اسمهما باسمه: فهما ليسا مترجمين فقط بل هما من أهل «القلم». وأصحاب مؤلفات مرجعية فى مجال النقد والأدب.

شارل ڤيال من أعمدة الدراسات العربية والإسلامية بجامعة «إكْس» الفرنسية. عاش طويلا فى سوريا ومصر حيث جاء فى شبابه مبعوثا إلى المعهد الفرنسى. تتلمذ على أعلام المستشرقين أمثال **جاستون ڤييت وريجى بلاشير**، وتردد أثناء مقامه فى القاهرة - حسب قوله - على **طه الحاجرى وعبد الحليم عبد الله، والأب جوميه، ومجدى وهبه** والآباء الدمونيكان وغيرهم من المنفتحين على الثقافة العربية والفكر الأوربى. أجرى بحوثا عديدة فى الأدب واللغة، ترجم مقتطفات هامة من أعمال **الجاحظ** مما يدل على تمكنه من اللغة الرصينة الجزلة. وعهدت إليه دائرة المعارف الإسلامية بكتابة المادة المخصصة «للقصة»؛ كما نشر العديد من الدراسات عن تطور الأنواع الأدبية وارتباطها بالبيئة والمتغيرات الاجتماعية. وربما كان أهم ما كتبه فى هذا المجال الرسالة التى تقدم بها إلى جامعة اكس للحصول على دكتوراه الدولة فى الآداب وعنوانها: «شخصية المرأة فى الرواية والقصة القصيرة فى مصر من عام ١٩١٤ إلى عام ١٩٦٠». وفى هذه الدراسة التى تجمع بين الأدب والسوسيولوجيا اعتمد **ڤيال** اعتمادا كبيرا على مؤلفات **يحيي حقى** وأقر له بالشكر

* شارل ڤيال والسيد أبو النجا

والعرفان فى مقدمة رسالته (١٩٧٩).

أما السيد عطية أبو النجا

فقد سار فى الطريق المقابل ، أتقن الفرنسية عن دراسة وممارسة فى باريس حيث عاش مبعوثا وطالبا بجامعة السوربون العريقة ، ثم أستاذا بالمدرسة العليا للمترجمين ومترجما فى المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة (**اليونسكو**) قبل أن ينتقل إلى الأمم المتحدة عام ١٩٧٤ مع دخول اللغة العربية كلغة عمل فيها ، وهكذا اشترك فى اختيار المترجمين الأوائل وتدريبهم فى المرحلة التجريبية التى توجت بإنشاء أول قسم للترجمة الفورية العربية فى جنيف عام ١٩٧٧ ، فكان أول من تولى رئاسته على مدى أربعة عشر عاما . عشق الترجمة وأدرك أهميتها فنقل إلى العربية «**الغريب**» **لألبير كامو** و «**الملكة الميتة**» **لمونترلان** وهما من روائع القرن العشرين (١٩٥٥). وفى عام ١٩٦٦ وضع قانونا نموذجيا للمصطلحات المسرحية وأتبعه بسلسلة من القواميس المتخصصة يضيق المجال عن ذكرها . ويعد حصوله على دكتوراه الدولة من جامعة السوربون برسالته المعروفة عن «**المصادر الفرنسية للمسرح المصرى**» (١٩٦٩) كرس جهوده للتعريف بالفكر والإبداع العربيين سواء بالترجمات أم بالدراسات العديدة التى نشرها فى الدوريات الفرنسية على مدى خمسة وعشرين عاما ومن أهم مساهماته فى هذا المجال الدراسات التى كلفته بها دائرة المعارف العالمية .

Encyclopedia Universalls

والتى بلغت فى مجملها حوالى ثلاثين مقالا عن أئمة الأدب العربى المعاصر أمثال **أحمد شوقى وطه حسين ونجيب محفوظ ويحيى حقى** وغيرهم .

وترجع الصداقة بين يحيى حقى وهذين المترجمين الأدبيين إلى الستينيات حين كان مسئولا عن «**المجلة**» ، واستطاع حينذاك بما عرف عنه من حس مرهف وذكاء لماح أن يكتشف العديد من المواهب الواعدة التى سطعت فيما بعد فى مجال الأدب والنقد ، يقول **شارل ڤيال** فى مقدمة كتابه المذكور أنه حين تعرّف على **يحيى حقى** «سحره» بمشاعره الإنسانية العميقة، وكان يحلو له أن يجالسه ليستمع إلى نكاته المصرية العذبة ومداعباته التى لا تخلو من تهكم برىء . كان ڤيال شأنه شأن الكثير من المستشرقين مهتما باللغة الدارجة أو «اللهجة» المصرية وكان يعرض على **يحيى حقى** ماجمعه فى هذا المجال ويستشيره فيما يكتبه عن استخدامها فى الأدب المعاصر «استعدادا لنشر قاموس» فى هذا الموضوع . وما من شك أن **يحيى حقى** كان حجة فى ذلك وأنه كان من بين الأدباء الذين «طعّموا» قصصهم ببعض العبارات الدارجة لكنه كان يعارض تماما «الكتابة» بالعامية. أذكر أننى يوما طلبت رأيه فيما يدّعيه البعض من أن استخدم العامية يضفى على الكتابة طابعا واقعيا ، وعندئذ احتدّ **يحيى حقى** (ونادرا ما كان يحتدّ !) ، وأجاب على الفور بأن هذا الادعاء وليد الكسل والجهل ، وأن الأديب الحق لديه وسائل عديدة لإضفاء الواقعية على الأدب دون اللجوء إلى العامية! وعلى من يحترفون الكتابة أن «يتقنوا الفصحى أولا» قبل أن يفكّروا فى «استخدامات» العامية «وأنواعها» كان **يحيى حقى** شديد الغيرة على اللغة العربية ، وكتاباته النقدية بالذات تؤيد هذا الرأى بما لا يدع

مـجـالا للشك ؛ بل إن اخـتـيـاره لمترجميه كان يخضع أيضا لهذا العنصر الهام من بين معايير أخرى سنتحدث عنها فيما بعد . وهو حين قبل أن يقوم **ڤيال** بترجمة «**قنديل أم هاشم**» رغم أن العربية ليست لغته الأصلية ؛ فذلك لثقة منه في أن هذا المترجم ـ الأستاذ بحكم تخصصه ـ وما لمسه فيه عن قرب ـ قادر على «الغوص» في ثنايا الن.

أما **السيد عطية أبو النجا** ـ مترجم «**حقيبة في يد مسافر**» و «**البوسطجي**» فقد ربطته بيحيى حقى اهتمامات فكرية وتجارب إنسانية مشتركة جعلت علاقتهما تتحول على مر السنين إلى صداقة أسرية حميمة كانت لقاءاتهما مصدر سعادة للكبار والصغار الذين كانوا يقرءون يحيى حقى بحب وشغف مما يدل على قدرة هذا الأديب العملاق على الوصول إلى عقول وقلوب مختلف الأعمار . ولعل الأصدقاء الذين حضروا بعض هذه اللقاءات يذكرون كيف كان الحديث يتنقل في حرية ـ وحسب ما يقتضيه الحال من التراث القديم إلى المعايير التي يجب أن تحكم التجديد، من كبرى المدارس النقدية إلى أدب الأطفال، من الحكايات الشعبية إلى الأساطير اليونانية، وما إلى ذلك من الموضوعات الحية التي لم يكف **يحيي حقي** من الاهتمام بها حتى بعد أن ضعف بصره فصار يكتفي بـ «الاستماع» إلى البرنامج الثاني وصوت الأصدقاء «القراءة».

ظل **يحيى حقى** على صلة بمريديه حتى بعد أن كف عن الكتابة وكانت وسيلة الوصل حديثه الحلو الطلي، الزاخر بمعلومات جمة عن حضارات الشرق العتيدة والثقافات الأوربية أو الغربية المهيمنة على العالم المعاصر. لم تكن هذه المعلومات وليدة القراءة فقط بل والمعايشة أيضا، فقد تنقل في شبابه بين القرى المصرية حين عمل في السلك القضائي؛ ثم بين العواصم العربية والأوربية أثناء عمله في السلك الدبلوماسي كذلك عاش صديقه: **السيد أبو النجا** تجارب مشابهة: فهو ابن الريف المصرى الأصيل الذى نزح ـ طلبا للعلم ـ إلى القارة ثم إلى باريس؛ قضى ثلاث سنوات في أسيوط التي تدور فيها وحولها مأساة «**البوسطجي**» قبل أن ينضم عام ١٩٦٨ إلى أسرة الأمم المتحدة التي استطاع بفضلها أن يعيش في كبرى العواصم الثقافية الأوربية منها والأمريكية ، إلى أنه وافته المنية في فبراير ١٩٩٣ . كان من الطبيعي أن يتبادل الصديقان الرؤيا والآراء عن تجاربهما المتعددة في صعيد مصر ـ حيث «اصطدم» كلاهما بعقلية جامدة وحياة جافة محرقة تتعارض مع تطلعات الشباب وخارج حدود مصر الجغرافية .. في تلك البلاد البعيدة عنا ـ إذا قيست المسافة بالأميال وتقدم الإنسان ... القريبة منا بنفوذها المادى وغزوها الفكرى.!. في تلك البقاع النائية «عاش» كلاهما «**الغربة**» المادية والحضارية بما تحتويه من حنين وسرّاء .. وضرّاء ... خَبر كلاهما ما يستشعره «**الشرقى المسلم**» من «**حسرة**» وإعجاب، وتساءل كيف يلحق بالركب دون أن يفقد هويته وما تبقى لديه من قيم إنسانية قد يفتقدها الغرب ... لكم تجول **يحيى حقى** في أوربا بشكل عام وفرنسا بالذات ، «مسافرا» يحمل في «يده» حقيبة ملأى بالتأملات ، فماذا لو نقل «**السيدأبو النجا**» محتويات تلك الحقيبة إلى لغة «**الآخر**» ؟ هكذا انطلق **السيد أبو النجا** «يترجم» «**حقيبة في يد مسافر**» ، وكان في نفس الوقت يقوم بمراجعة بروفات

بعض أعمال له تحت الطبع فى الجزائر . وتشاء الصدف أن يأتى لزيارته فى باريس الصديق الأديب **عبد الله أمازوز** المسئول عن المطبوعات الفرنسية فى دار النشر الجزائرية ويرى الفصول التى تمت ترجمتها من كتاب **يحيى حقى** ، ويغادر باريس حاملا إياها فى حقيبة ليقرأها على مهل ويعطى رأيا «فنياً» فى المشروع. وسرعان ما جاء الرد فى صورة عقدللنشر ... وبلغ من تحمس **أمازوز** أنه رفض الانتظار حتى ينتهى **السيد أبو النجا** من ترجمة بقية الكتاب ! هكذا ظهرت «**حقيبة فى يد مسافر**» وهى تحوى ستة عشر فصلا فقط تحت عنوان «**مصرى فى باريس**» فى طبعة مشتركة بين دار ماسبيرو الباريسية التى تشجع نشر إنتاج العالم الثالث والفكر الطليعى وبين الشركة الوطنية الجزائرية للطباعة والنشر SNED (١٩٧٣) .

كان هذا أول عمل «**متسلسل**» يقدم **يحيى حقى** إلى قراء الفرنسية الذين كانوا لا يعرفون منه حتى ذلك التاريخ سوى مقتطفات من «**قنديل أم هاشم**» ظهرت فى منتخبات الأدب العربى المخصصة للدارسين لا الجمهور العريض . صدر الكتاب فى ظروف سياسية وثقافية مواتية ساعدت على انتشاره، وذيوع صيت صاحبه ومترجمه ، نجملها على النحو التالى: فى أكتوبر ٧٣ انهزمت إسرائيل لأول مرة فى التاريخ منذ قيامها على الاغتصاب ،وبالحديد والنار، والدسّ والمؤمرات، عام ١٩٤٨. وفى أواخر ذاك الشهر مات **طه حسين** الذى تعتبره فرنساتكريسا لإشعاعها الثقافى فى الشرق العربى الإسلامى فانبرت الأقلام تتحدث عنه؛ عن إنجازاته القومية والدولية واتجاهات الأدب المصرى المعاصر. وفى ديسمبر ١٩٧٣ قررت الجمعية العامة للأمم المتحدة إدخال اللغة العربية كلغة عمل فى لجانها الرئيسية، وترجمة الوثائق الأساسية منها وإليها... هذه الأحداث المتعاقبة المتضافرة أوجدت لدى الرأى العام تشوقا لمعرفة المزيد عن هؤلاء « **الناس** » الذين خرجوا من « **الظل** ».. من « **الصمت** » ليتحدثوا بلغة القوة والحق معا، فأجبروا العالم على سماعهم وبلسانهم.. فبداية من ٦ أكتوبر ٧٣ قام « مهرجان » إعلامى غير مفتعل لا شك أن المصريين الذين عاشوا تلك الفترة فى فرنسا ما زالوا يذكرونه حتى الآن. خرجت مصر من عزلتها وتتابعت التعليقات المقروءة والمسموعة والمرئية تتحدث عن الذكاء الفذ الذى حطم خط بارليف بالماء، بل كان المراسلون الصحفيون يجرون لقاءات مع المحاربين ويربطون بين الصمود والإراده القوية التى يمنحها شهر رمضان للصائمين مما أعطى صورة مشرقة عن « إيجابيات » الإيمان. وثارت مناقشات مستفيضة، شارك المتخصصون العسكريون فيها، أشادت بعظمة الذكاء المصرى ودقة التخطيط فيما أطلق عليه «**أكبر معركة بالدبابات عرفها التاريخ منذ الحرب العالمية**» .

وإذا كانت « الثغرة » قد غيرت مجرى الأحداث وخففت المديح المطلق الذى تحوّل إلى تساؤلات فإن توحيد كلمة العرب بشكل لم يسبق له مثيل قد عدل الدفة إلى حين. أياً كان الأمر فإن العربى لم يعد فى نظر الغرب هو الشخص المتخاذل؛ «المتوكل » (بأسوأ معانى هذه الكلمة) الراضى بالأمر الواقع و «المكتوب ». لقد أثبت بأفعاله وقرارته أنه غير ذلك. والناس فى شوق لرؤيته وسماعه يتحدث « بنفسه عن نفسه » وهذه هى مهمة الأدب ومترجميه.... ونحن لا نبالغ إذا قلنا

أن حرب ١٩٧٣ كانت نقطة تحول خطيرة بالنسبة لاهتمام أهل الغرب بإنتاجنا الأدبى المعاصر، فهو لسان حالنا: المنتصر يحظى بالاعجاب حتى لو كانت هناك إدانة لأعماله ـــ وهذا كان شأن إسرائيل إلى ذلك الحين ـــ والمهزوم قد يدفع للرثاء لحاله... ولكن الشفقة لا تبقى إذا أدت الهزيمة إلى الاستسلام... بينما يحظى « المقاوم » بالاهتمام والاحترام..!

ومع إعلان نبأ وفاة **طه حسين** انتقل التركيز من الحرب والسياسية إلى الثقافة.

سكت المدفع وانطلق القلم... **طه حسين** يقرؤه المتخصصون بالعربية والمثقفون بالفرنسية. أعماله جزء لا يتجزأ من البرامج التعليمية فى أقسام اللغة العربية والدراسات الإسلامية لا سيما على مستوى «**الأجريجاسيون**» المخصص لأساتذة المستقبل... وهناك أكثر من كتاب نقلته إلى الفرنسية أقلام فرنسية ومصرية لها قدرها مثل «**الأيام**» ترجمة **بيريس**، و «**شجرة البؤس**» ترجمة جاستون فييت، و « **دعاء الكروان** » ترجمة **ريمون فرنسيس... طه حسين** كان يؤمن بأهمية الترجمة فأفاد واستفاد، وكان يفخر بأنه مترجم **راسين وأندريه جيد... وطه حسين** كان صاحب مشروع

« عالمى » تركزت عليه الأضواء فى تلك المناسبة؛ مشروع ثقافى يقوم على الترجمة ويرتبط بقضية الساعة وكل ساعة... قضية الحرب والسلام: ذلك هو مشروع « الشرق والغرب » الذى وضعه **طه حسين** حين كان مديراً للإدارة الثقافية لجامعة الدول العربية وتبنّته اليونسكو، ومن بين أهدافه نقل عيون الأدب العربى إلى اللغات الأوربية الحية لتشجيع الدراسات المقارنة وإجراء حوار بين الحضارات فى محاولة للتكامل و « التفاهم » بين الشرق والغرب يحلّ محلّ العداء السافر القائم على سوء الفهم... كان المسئول عن هذا المشروع فى اليونسكو « مصريا » هو **مؤنس طه حسين**.. والذى رشّح بدوره لتأبين أبيه فى مجلة « **أنباء اليونسكو** » الشهرية المخصصة للأحداث الثقافية العالمية « مصريا » من باريس هو **السيد عطية أبو النجا**، صاحب ترجمة يحيى حقى «**مصرى فى باريس** » ... فكأن

الأقلام المصرية التى تمثل أجيالا متقاربة متلاحقة قد تواعدت فى نهاية ذاك العام الشهير ـ عام ١٩٧٣ ـ لتردّ على كثير من التساؤلات المطروحة عن مصر المعاصرة. كتاب **يحيى حقى** فى عنوانه « **الفرنسى**» كفيل بشدّ الانتباه. فهو يذكرّ « **الخطابات الفارسية** » التى رأى الفرنسى فيها نفسه عشية ثورة ١٧٨٩ مع فارق كبير هو أن المتحدث هذه المرة ليس باريسيًا «**متخفيا**» تحت اسم فارسى، بل هو مصرى لحماً ودماً.. ينظر ويلاحظ ويقارن ويعطى رأيه من خلفية ثقافية يعلم الفرنسى أنها ترجع إلى آلاف السنين.. والفرنسى ـ المولع بالنقد لا يكف عن نقد نفسه – لما يعلمه من أن الإصلاح يبدأ بنقد الذات – يهمه أن يرى نفسه فى عيون «الآخر» وأن يعرف« الآخر» من خلال أحكامه هذه . والكتاب ليس مجرد صفحات من أدب الرحلات، بل هو – وهذا ما أبرزه **السيد أبو النجا** فى مقدمته – تحفة فنية من العمق والإيجاز، تتحرك فيه الذكريات فى صورة « صف أو شخوص »... « **سلسلة تتواتر فيها الحلقات بين مناظر وبورتريهات تمثل أنماط مجتمع**

اليوم، الفرنسى والمصرى (ص ٨) و « **نوع من الفسيفساء يجمع بين الأفكار والملاحظات**» (ص ٩). إنها رحلة فعلية، كل ما جاء فيها « حقيقى » لا دخل للخيال فيه، وكل من قرأ الكتاب فرنسياً كان أو مصرياً، لابد من أن يسلم بذلك. لكنها رحلة قصيرة « زمنياً »، طويلة « تاريخيا » حولّها **يحيى حقى** هذا الفنان الذى يكره « السطحية » إلى رحلة فكرية فى أعماق النفس البشرية إنها - حسب قول صاحبها «**رحلة سريعة قصيرة. فى ربوع أوربا بالبدن في حنايا الوطن طوافة متمسحة متوردة متخشعة بالقلب**»

عن هذه الرحلة يقول **يحيي حقى** أنه هو المنتمى إلى « تراث عريق، أصيل متميز » خرج منها وهو يشعر « بالحسرة » بدلاً من «الاعتزاز » ويضيف « **أخذت الحضارة الغربية المشعل من يد العرب فقعدوا هم وسارت هي**»... ولكن هل كتب **يحيى حقى** الكتاب لمجرد ذكر هذه الحقيقة المرّة التى لا يجهلها أحد؟ لا... ومرة أخرى نعطى الكلمة لمترجمه **السيد أبو النجا** كى ينبه قارئه إلى «الإيماءات والإيحاءات » التى « تنصهر » فى طيات أسلوب « طبيعى، متين، جزل »، يميز هذا الأديب « **الطبيب القلب** » الذى يداعب قارئه فى أخوية، ويؤاخذه « بلا سخرية ».

إن يحيى حقى بحكم ثقافته الموسوعية وعشرته الطويلة لأهالى أوربا يعرف جيداً مالنا وما علينا، فهو يذكرهم بإنجازاتنا الحضارية التى استفادت منها أوروبا - دون زهو - ويهيب بنا أن نأخذ بإنجازات العلم الحديث، أن نترك التواكل ونتمسك بالدقة والانضباط، لكنه فى نفس الوقت لا يتجاوز الإعجاب إلى الانبهار بالغرب.. لا تحامل ولا تفاخر بل ملاحظة موضوعية ونظر ثاقب، يقول للأوربى بين السطور: مازالت فى الشرق قيم إنسانية أضاعتها المجتمعات الاستهلاكية.. وأخيرا فإن هذا الكتاب « **يستهدف وصف عالمين متميزين عن بعضهما بعضهما يمكن لعناصر الاختلاف بينهما أن تصبح مصدر ثراء لهما** » (مقدمة الترجمة ص ٨)

نجح الكتاب ونفذ من السوق فى أقل من عامين، وهو رقم قياسى بالنسبة لأدب أجنبى جاد، حيَّاه النقاد ومن بينهم **شارل فيال** وعندما زار الرئيس **ميتران** مصرلأول مرة عام ١٩٨٢ وتحدث عن التعاون الثقافى بين مصر وفرنسا ذكر بالاسم **يحيى حقى** «**صاحب مصرى فى باريس** ». هذه اللفتة الرقيقة من قبل رئيس الجمهورية الفرنسية كانت أجمل تتويج لعمل مشترك جذاب نجح فى تحقيق ما تصبو إليه أفضل الترجمات:

ألا وهو التفاعل المطلوب بين الأديب والمترجم والجمهور.

كان من الطبيعى بعد هذا النجاح أن تأتى **يحيى حقى** عروضُ لترجمة كتب أخرى، وهذا ما حدث بالفعل. لكن غيرته الشديدة على أعماله حالت دون إتمام ذلك. وقد يدهش البعَض من هذا القول فنحن نعرف كم يسعد الأديب أن يرى أعماله مترجمة إلى لغات أخرى. أما **يحيى حقى** فقد تردد فى القبول! لم تبهره الفكرة بقدر ماخشى عواقبها فهو أدرى من غيره بصعوبة تنفيذها! وما من شك فى أننا نعرف جميعاً **يحيى حقى «عاشق الكلمة»** ... وكلنا يعرف كم هى أصيلة وحديثة

ومتشبعة تلك الثروة اللغوية التى ينسج منها خيوط بساطته الأنيقة «**المتمنّعة**» . ولكن كم منا يتصور صعوبة نقل هذه اللغة الأصلية البسيطة الثرية إلى «رطانة» أجنبية ؟ فهم لغة كهذه والاستماع بها شيء وتحويلها إلى لغة أخرى شيء آخر.. ومن هنا كان تردد يحيى حقى الذى كان يعرف كم هى صعبة ترجمة النص لا الكلمة، واجه ذلك بنفسه حين نقل إلى العربية «**العصفور الأزرق**» للكاتب الرمزى ميترلانك: كلمته جملة، جملة من الأحاسيس والنبضات ... وجملته همس وظلال .. لم ينس **يحيي حقى** تجربته مع **ميترلانك**، وكثيرا ماكان «يحكى» لى عن الأرق والقلق الذى عاشه وهو يبحث عن «**مقابل**» عربى لرموز **ميترلانك** ! كنا كثيرا مانتناقش فى لعبة الترجمة الشاقة الشيقة الحافلة بمزالق خفية هيهات إن يفطن إليها من يخلطون بين الأمانه والحرفية! كان يؤكد دائما أنه لاتوجد «**مرادفات**» فى اللغة بل طبقات ومستويات وظلال ننتقيها حسب الأنساق وإلا تحول النص/ اللحن إلى نشاز ..! ويؤكد ذلك **السيد أبو النجا** الذى عاش طويلا فى حوار مع أعمال **يحيى حقى** وصاحبها،وكانت الترجمة مهنته التى يمارسها يوميا ويضيف قائلا إنه طوال ممارسته لهذه الفن قلما صادف جملا عْربية محكمة الصنع على هذا النحو، فهى كالبنيان المرصوص لا يتحمل زيادة أو نقصانا وإلا اختل البناء. مرت أعوام دون أن يبرم **يحيي حقي** اتفاقا بهذا الشأن. وأذكر أنه فى عام ١٩٨٦ كان على وشك إعطاء «**حق الامتياز**» لممثل إحدى المؤسسات المهتمة بترجمة الأدب العربى، لكن «**الصفقة**» لم تتم لأسباب عديدة من بينها اشتراطه الاطلاع على «**عينة**» من الترجمة قبل التوقيع المبدئى على أى عقد، ثم الاطلاع على الترجمة الكاملة للعمل المختار قبل الموافقة النهائية على النشر .

أخيرا تم الاتفاق على ترجمة «**البوسطجى**» و«**قنديل أم هاشم**»، وهما العملان اللذان صدرا عن دار «**دونويل**» فى باريس عام ١٩٩١ تحت عنوان «صدمة». ولنا أن نتساءل لماذا هذان العملان بالذات وهما من باكورة إنتاج يحيى حقى وقد مضى على كتابتهما أكثر من نصف قرن ؟

هناك عدة افتراضات: أولها أن **يحيى حقي** منذ صدور «**مصرى فى باريس**» عرف بوصفه من الأدباء والمفكرين المهتمين بقضية «التداخل» بين الشرق والغرب . وهذا الاهتمام هو الخيط الذى يربط بين هذه الأعمال التى ترتبط فى الوقت نفسه بقضية «إنسانية» تشغل بال القارىء الأوربى خاصة فى عصر مايسميه علماء الأدب المقارن «**مابعد الاستعمار**» أى فى وقتنا الحاضر، وهى: هل «الحضارة» – حسب المفهوم الغربى لهذه الكلمة – تؤدى إلى السعادة؟ وهل من صالح المجتمعات الشرقية (التى يدعى الاحتلال إنه «استعمرها» ليخلصها من «الهمجية!») أن تأخذ بهذا المفهوم ؟ ثم ماهو مصير «الفرد» إذا اعتنق قيما «أجنبية» يأباها المجتمع؟ وأخيرا ماهى النتيجة إذا صدق السذج أن «النموذج» الأوربي يكفل السعادة؟

والرد على هذه التساؤلات يتلخص فى كلمة واحدة تم اختيارها لتكون عنوانا للكتاب وهى «**صدمة**»... ولكى تكون أشد وقعا فى نفس القارىء كان لابد من إعادة ترتيب للنصوص. لقد كتب يحيى

حقي «البوسطجي» عام ١٩٣٢، وظهر «**قنديل أم هاشم**» بعده بسبع سنوات، وكان من الطبيعي أن يأتي تتابعها في مجلد «**صدمة**» حسب هذا الترتيب الزمني الذي من شأنه أن يسمح للقارئ بمتابعة تطور الكاتب. غير أن النص الفرنسي استبدال بالترتيب «المعتاد» ترتيبا آخر ينبع من مضامين الكتاب: يتدرج بالصدمة في خط «تصاعدي» حتى تبلغ الذروة.. والذروة هنا «هوة»! الصدمة الأولى بين إسماعيل العائد من انجلترا ومجتمع «السيدة» لاتودي بصاحبها إلى طريق اللاعودة. القنديل يطل بطلعته على البائسين، بارقة أمل تدفع لمواصلة المسيرة لعل لقاء بين العلم والإيمان يضمن تحقيق الطمأنينة والسلام. هذه الصدمة بين الداخل والخارج أقل عنفا من الصدمة الثانية التي تدور في أعماق البلد الواحد. بين مدنية «براقة» أخذت بقشور الحضارة، وبين ريف غيور حريص حتى الموت على التمسك بالموروث.. هذه الصدمة الثانية عنيفة هدامة قاتلة، لكن الترتيب «الجديد» وضع خصيصا ليخاطب عقلية تعوّدت على التراجيديا الكلاسيكية التي تنتهي بفاجعة دموية لتترك القارئ أو المشاهد تحت ذلك التأثير الذي يؤدي إلى «التطهير».. تُرى ألم يفكر **يحيي حقي** في مثل هذا «**التطهير**» عندما أعاد نشر «**البوسطجي**» في «**دمـــاء وطين**»؟ أعتقد أن الرد بالايجاب لما وافق على تغيير الترتيب في الكتاب.

إن الترجمة - شأنها شأن الإبداع - تأخذ في الاعتبار «المتلقي» أو جمهور القراء. الدولة أو المؤسسة تضع استراتيجية عامة للترجمة ولكن المترجم أيضا يضع لنفسه استراتيجية يتبعها فيما ينقله الترجمة الأدبية تشترك مع النقد والإبداع في أكثر من مجال، فهي تبدأ بدراسة النص دراسة نقدية وإلا وقع المترجم في الحرفية التشويهية وحين نتحدث عن «الاستراتيجية» المترجم فنحن نعني بذلك «تفسيره» للنص بفضل القراءة المتعمقة التي تضمن تشبعه بروح الكاتب قبل أن يصبح بدوره كاتبا بديلا في اللغة التي ينقل إليها فكرا وفنا إنسانيا حياً. ويكفي أن نقارن بين الترجمات المتعددة لنفس العمل الأدبي لكي تدرك أن الاختلاف من ترجمة لأخرى يرتبط بالمستوى الثقافي والمعرفي واللغوي للمترجم بقدر ما يرتبط أيضا باستراتيجية مرسومة سلفا قد تخدم هذا العمل وتبرز محاسنه وقد تستهدف أيضا تشويهه أو تغيير مساره (دون حذف أو إضافة ظاهرة) لتحقيق غرض بعينه يرتبط بجمهور بعينه. فما هي الاستراتيجية المسبقة التي نستخلصها من «صدمة» ؟ قلت في البداية إننا أمام مترجمين أديبين ناقدين يحظيان بثقة يحيى حقي، وفي هذا الكفاية. هذا لايعني أن «**ذات**» المترجم غائبة بل هي متوائمة مع صاحب النص نجدها في أكثر من موضع،وإن ابتعدت عنه بقدر فلها مبررها في استراتيجيتها. **فيال** يسير في خطه «الاستشراقي» باختيار تعابير اعتادها الجمهور الفرنسي ولكننا نشعر أنه يفعل ذلك مضطرا؟ (مثل استخدامه كلمة «**قديسة**» بدلا من «**السيدة**» أو «**الست**» إشارة إلى السيدة زينب لتقريب الفكرة إلى الأذهان. ومع ذلك فهو يعلم جيدا أن الإسلام ليس فيه قديسات! وهو يحرص بطرق شتى على نقل «**الطابع المحلي**» حرص **يحيى حقي** على تسجيل تفاصيل الحياة الشعبية في حي هو جزء من كيانه ثم - وهذا هو الأهم - تسليطه

الأضواء على «شخصية» المرأة القانعة المتفانية فى خدمة الأسرة، المتعبدة فى محراب سيدها، الصامتة فى معظم الأوقات لكنها نشيطة متحركة ... مناجاتها حديث بليغ وحركتها مطالبة.. لاشك أن هذا كله يتمشى تماما مع نص - يحيى حقى ولكنه يتفق أيضا مع تفسير **ڤيال** القائل بأن الرواية - كنوع أدبى - خرجت إلى الوجود مع خروج المرأة المصرية من الصمت الذى فرض عليها لعدة قرون! هذه مجرد أمثلةسريعة تشى بشخصية المترجم، لكن هناك تفاصيل غيرها تستحق المناقشة نفضل تركها جانبا كى نلفت الانتباه أيضا لأهم ما نلاحظه فى «**البوسطجى**» ففى حين احتفظ ڤيال بعنوان «**قنديل أم هاشم**» الذى لاشك سيعطى للقارىء الفرنسى تخيلات وإيحاءات شبه أسطورية تعود به إلى الزمن الخالى نجد **السيد أبو النجا** يغير العنوان بقلم ثابت لمنع أى لبس منذ البداية: فهو يعرف أن **البوسطجى** كثيراً ما يظهر فى الأعمال الأدبية الفرنسية كشخصية «**كاريكاتيرية**» خاصة **بوسطجى** القرية الثرثار الذى اعتاد الأهالى عندما يأتيهم بخطاب أن يقدموا له كأسا من النبيذ فيذيع ما يعرفه من أسرار.. هذه التداعيات الهزلية لو تبادرت إلى ذهن القارىء الفرنسى وأرخت ظلالها على «**عباس**» لأفسدته... عباس الثائر غير المتأقلم الذى يقع فى المحظور فيصل به الأمر إلى الجنون.. شخصية مأساوية هكذا أرادها يحيى حقى وحافظ المترجم على «جوهرها» بهذا التعبير المزدوج الهدف! فعندما صار العنوان هو «الخطاب المحتجز» تحول مركز الثقل إلى «الخطاب» بما له من دلالات أدبية وقيمة فلسفية.. توقف الخطاب وانقطع حبل الاتصال وعاش كلٌ فى عالمه الداخلى فى هواجسه الحقيقية أو تصوراته الخيالية، يجتر مرارة الوحدة حتى الجنون أو الموت... أليست هذه مأساة القرن العشرين - خاصة فى المجتمعات الأوربية الانعزالية - والتى عبرّت عنها فلسفة العبث والرواية الجديدة؟ ننسى «**كوم النحل**» والحدوتة. جميلة وخليل والبوسطجى ليتم التركيز فى الصفحة قبل الأخيرة على سؤال ميتافيزيقى «ومين اللى فى الدنيا دى كلها مسئول؟» وطلب تقطيع للخطابات المكتوبة على «ورق رخيص» و«صوت جرس الكنيسة الصغيرة يدق إشعارا بموت..» الفقرة الأخيرة روعة فى الإيجاز والتركيز على الحزن والعجز أمام الموت... والترجمة باختيار الألفاظ بل و«الحروف» وتواترها تكاد تسمعنا دقات الجرس الحزين المكتوم وخطوات الموت الوئيدة المتثاقلة.. فى لحن جنائزى صاغته يد شاعر موهوب..!

اكتفى بهذا القدر وأعترف أننى لم أوف الموضوع حقه؛ فمازال هناك الكثير يمكن - بل يجب - أن يقال عن هذه الأعمال والترجمات.. وما هذا المقال سوى انطباعات ورؤيا شخصية.. حصيلة لحظات عشتها بالقلب والذهن والذكرى مع **يحيى حقى** وأعماله ومترجميه.. أسجل فى الذكرى الأولى لرحيله تمجيدا لجهود فكرية وفنية متضافرة بين الأديب ومترجميه - النقاد المفسّرين - انتقلت بفضلها صفحات مشرقة من الإبداع المصرى الأصيل إلى ضفاف نهر السين، حيث لاقت من الترحيب ما يثبت تمشيها مع المعايير الإنسانية المشتركة التى ترفع «الأدب» من مصاف المحلية إلى رحابة الآفاق العالمية.

متابعات
نقد

ماهر شفيق فريد

رحيل أنطونى برچس

فى الأسبوع الأخير من شهر نوفمبر ١٩٩٣ رحل عن عالمنا الروائى والناقد والصحفى البريطانى **أنطوني برچس** عن ستة وسبعين عاما وكان يعانى من مرض السرطان.

كان برچس كاتبا غزير الإنتاج أخرج أكثر من خمسين كتابا. وله حوالى ثلاثين رواية أهمها:

- **أى جديد قديم** (وهى رواية أفكار)

- **سيمفونية نابليون** (وهى رواية تستعير شكل سيمفونية بتهوفن البطولية وحيوية روايات المغامرات عند (**رافاييل سباتينى**).

- **ثلاثية الملايو** (١٩٥٦ ــ ١٩٥٩) وتتكون من ثلاث روايات: «**وقت لنمر**» ١٩٥٦، «**العدو فى البطانية**» ١٩٥٨، «**سُرر فى الشرق**» ١٩٥٩. وهى صورة للملايو عند غروب شمس الإمبراطورية البريطانية وللعلاقات بين الأجناس، كما تصور حياة الرجل الأبيض فى الشرق فى سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية.

وقد أعيد نشر هذه الرواية عام ١٩٨١ تحت عنوان «**اليوم الطويل يذبل**» وهو عنوان مستوحى من قصيدة اللورد تنسن المسماة «**يولسيز**».

وتبين الثلاثية أن **برچس** فى أعماقه محافظ (**تورى**) من طراز الدكتور **صمويل چونسون** فى القرن الثامن عشر، لا يستطيع أن يفيق من صدمة موت المحافظة وانحسار ظل الإمبراطورية البريطانية.

- **حق الرد** (١٩٦٠)
- **الطبيب مريض** (١٩٦٠)
- **الدودة فى الخاتم** (١٩٦١)
- **دولة شيطانية** (١٩٦١)
- **يد واحدة تصفق** (١٩٦١ نشرها تحت اسم مستعار هو **چوزيف كيل**)

- **البذرة الناقصة** (١٩٦٢ موضوعها الانفجار السكانى)

- **شهد للدببة** (١٩٦٣)

- **داخل مستر أندربى** (١٩٦٣ صورة شاعر فى منتصف العمر لا يواتيه الإلهام إلا على خشبة المرحاض. نشرها تحت اسم **جوزيف كيل**)

- **لاشىء كالشمس** (١٩٦٤ وهى رواية عن حياة شكسبير)

- **عشية عيد سانت ڤينوس** (١٩٦٤)

- **رؤية للشرفات المفرجة** (١٩٦٥)

- **رعشة النية** (١٩٦٦ قصة جاسوسية مثيرة)

- **أندربى فى الخارج** (١٩٦٨)

- **M F** (١٩٧١ وهى تقوم على أسطورة من أساطير الهنود الحمر أوردها **ليڤي ستروس** فى كتابه **«مجال علم الإنسان»**)

- **العهد الآلى** (حرفيا: عهد كالساعة ١٩٧٤)

- **نساء بيرد الرومان** (١٩٧٦)

- **أبا، أبا** (١٩٧٧ رواية عن **كيتس**)

- **روما تحت المطر** (١٩٧٨)

- ١٩٨٥ (١٩٧٨ أهجية يوتوبية ساخرة، تسبقها مقالة طويلة عن رواية **چورج أورويل** المسماة «١٩٨٤». وقد نقلت إلى العربية تحت عنوان «**المسلمون قادمون**»)

- **رجل الناصرة** (١٩٧٩ رواية عن حياة السيد المسيح)

- **قوى أرضية** (١٩٨٠)

- **نهاية أخبار العالم** (١٩٨٢ قصة علمية)

على أن أشهر رواياته هى رواية «**البرتقالة الآلية**» (حرفيا: برتقالة بقلب الساعة) (١٩٦٢) التى ترجمها إلى العربية وقدم لها محمود مسعود، وصدرت عن سلسلة «**روايات الهلال**» فى سبتمبر ١٩٨٨ . وقد بيع من هذه الرواية مليون نسخة فى أمريكا، ولكن هذا لا يبرر قول الترجمة العربية على الغلاف الخلفى: «هى أشهر رواية فى الأدب الإنجليزى المعاصر» . هذه صحافة رخيصة، كاذبة ومضللة فى آن واحد. وقد حُولت الرواية فى ١٩٧١ إلى فيلم مثير من إخراج **ستانلى كوبريك**، يحفل بمشاهد العنف والجنس، مما حجب أبعادها المعنوية الرهيفة.

يقول **هارى بلاميرز** فى كتابه «الأدب الإنجليزى فى القرن العشرين» (الناشر: **ماكميلان** ١٩٨٢) عن «**البرتقالة الآلية**»: إنها قصة أورويلية (نسبة إلى چورج أورويل)، ضد اليوتوبيا، تنتقد المذهب الإنسانى الليبرالى وتعرى نواحى قصوره فى وجه قوى العنف والتخريب. إنها إسقاط لصورة انجلترا فى المستقبل حيث **ألكس**، الشخصية الرئيسية، قائد عصابة من المراهقين الجانحين، توقع الرعب فى قلوب الناس بما ترتكب من جرائم السرقة والاغتصاب والتعذيب والقتل. وإذ يُلقى القبض على **ألكس** يُنقل من السجن ـ فى ظل تشريعات ليبرالية إنسانية ـ إلى مركز «**معالجة الاستصلاح**» حيث يُحول بالوسائل الكيمائية من عقاقير وغيرها إلى كائن محايد وجدانيا، يصاب بالغثيان من جراء الفن والموسيقى والجنس والعنف جميعا. لقد غدا آلة، «**برتقالة آلية**»، إن النزعة الإنسانية الليبرالية والشرط الشمولى هما، على السواء، موضع هجاء **برجس** هنا. ويستخدم **ألكس** ورفاقه من الجانحين ـ **بيتر، وجورجى**، وديم ـ لغة يدعوها **برجس** «**نادسات**»:

إنها لغة المراهقين فى المستقبل، قائمة على جذور سلافية، لغة تتميز بالتفنن. ومن المحقق أن قوة **برجس**

تكمن جزئيا فى تفنن لفظى ينبع إلى حد كبير من قراءته لجويس..

إن عالم **«البرتقالية الآلية»** عالم شرير نجد فيه أن «معالجة الاستصلاح» من طريق العنف والبشاعة يعد أمرا مقبولا. نحن هنا فى عالم مستقبلى كابوسى أصبح العنف فيه مؤسسة راسخة. فموضوع **برچس** هو عنف المجتمع الغربى الحديث وتسامح المثقفين مع ذلك العنف، ولغته خليط باهر من الرطانة والعامية؛ حيث إن لغة الـ **«نادسات»** خليط من الإنجليزية والروسية. إن العنف المجانى والخداع والموت تغزو الاستقرار الاجتماعى والإنسانى.

ومن المفارقات التى يصورها **برچس** أن بطله **ألكس** كان فى فترة جُناحه ـ يحتقر الأغانى الشعبية **«پوپ»** ، ويحب الموسيقى الكلاسيكية التى تلهمه أفكارا عن العنف والاغتصاب، بل تصل به أحيانا إلى حد الانتعاظ الشهوانى. حتى إذا تم «استصلاحه» فقد حبه لهذا الفن الرفيع! إن العلم يحرم **ألكس** من أثمن ملكة وهبها الله للإنسان: إرادته الحرة، حتى ولو كانت إرادة فعل الشر. والواقع أن **برچس** يشترك فى أشياء مع **«مسرح القسوة»** عند **أرتو**، إذ يستكشف الفكرة القائلة إن الشر، من حيث هو مصدر حق للطاقة، خير من السلبية. إن **برچس** معنّى بالخطيئة الأصلية وسيادة الشر، يملؤه حسّ أو غسطينى (نسبة إلى القديس أوغسطين) بفساد الإنسان، ويجمع بين حس فكاهى فريد وقنوط فلسفى موحش. إن روايته **ملهاة سوداء**، تسرى فيها عدمية تشاؤمية. وأسلافه الأدبيون هم: **بودلير، وإليوت، وجريام جرين**، كما أن أهم المؤثرات التقنية فيه هى: **إ.م. فورستر، وأولدس هكسلى، وجورج أورويل، وإڤلين دوه. ويرى پول وست** فى كتابه **«الرواية الحديثة»** (الجزء الأول، مكتبة جامعة هتشنسون، لندن، طبعة ١٩٦٧) أن **برچس** أقرب إلى روائيين أمريكيين وأوروبيين ــ مثل **كامو وفوكنر وكافكا اوسيلونى** ـ منه إلى بنى جلدته من الإنجليز.

وصف **روبرت بارنارد** صاحب كتاب **«موجز تاريخ الأدب الإنجليزى»** (الناشر: **بازيل بلاكويل**، طبعة ١٩٨٧) **ألكس** بأنه هُولة وضحية فى آن واحد، مما يقلق وجدان القارئ ويقلب توقعاته المُسبقة، على نحو لا تحققه الرواية الواقعية. ويشكو بعض النقاد **(مارجورى بولتون** فى تشريح الرواية» : الناشر: راوتلدچ وكيجان پول، لندن، طبعة ١٩٨٥) من أن شخصيات **«البرتقالة الآلية»** أنماط ممثلة أكثر منها شخصيات تامة الاستدارة. بينما يرى آخرون **(آيفور إيفانز** فى موجز تاريخ الأدب الإنجليزى»، كتب پليكان، طبعة ١٩٧٦) إن **برچس** يمسرح بعض قضايا حاسمة عن طبيعة الحرية الإنسانية ، على نحو يدعو للمقارنة بما فعله **وليم جولدنج** فى رواية **«سيد الذباب»** فروايته تصور عنف المراهقين وافتقارهم إلى مراعاة مشاعر الآخرين.

إن **برچس** ، فى آن واحد ، واقعى ملهوى وكاتب خرافات وأمثولات رمزية ، يتمتع بحيوية خلاقة، ويجمع بين الهزل والبشاعة والهجاء الساخر، وتمتاز لغته بثراء لفظى منقطع النظير . لقد تنبأ له الأطباء فى فترة ما من حياته بأنه لن يعيش أكثر من عام فعكف على الكتابة بسرعة خارقة(يذكر **محمود مسعود** أنهم يسمونه الآلة الكاتبة المتنقلة) . ورغم انه لم يتحول إلى كتابة الرواية إلا بعد أن قارب الأربعين فقد أنتج، كما رأينا، كمًا

مذهلاً من الإبداع الروائى. إنه يتبع **چويس** فى حبه للتوريات والجناس اللفظى واللعب على الألفاظ، وكذلك فى ضميره الكاثوليكى المارق. إن كتاباته ـ وهو يشبه فى هذا ـ **ڤلاديمير نابوكوف** أشبه بألعاب الكلمات المتقاطعة، مع افتتان بالأفكار الجديدة، وخاصة البنيوية. يقول **فرانك كيرمود** فى كتابه **«مقالات حديثة»** (الناشر: **كولنز**، مكتبة فونتانا ، طبعة ١٩٧١) :أحيانا يفكر المرء فى مستر **برچس** على أنه حشد من اللغة ينتظر بناء يستقر عليه!

فقد **برچس** إيمانه الدينى ولكنه لم يفقد حساسيته الدينية. يقول: إن الإله الذى فرضته علىّ نشأتى الدينية قد كان إلهامكرساً كليةً لإنزال الضرر بى..لامرئية انتقاميةً كبيرة» (من كتاب : **«الإله الذى أريده»** ، تحرير **چيمز متشل** ١٩٦٧).

وبرچس الروائى يتحرك فى رقعة بالغة الاتساع لاشك أنها راجعة ـ جزئيا على الأقل، إلى كثرة أسفاره (عاش فى مقاطعة سسكس ومدينة لندن، كما عاش فى الشرق الأقصى ، وإيطاليا، ثم استقر فى مونت كارلو). وكتابه المسمى **«الرواية الآن»** قد كتب مابين مالطة وسنغافورة وسيدنى (أستراليا) وهونولولو وسان فرنسسكو ولندن.

وبرچس رجل متعدد المعارف، عالم باللغويات، يجمع بين الرمزية الدينية والاهتمام بأشكال الكلمات، ويجيد عديدا من الألسن. وفى مقابلة أجراها معه **چون كلينان** فى الفترة مابين ١٩٧١ ـ ١٩٧٢ ونشرت فى مجلة **«باريس رڤيو»** ثم أعيد طبعها فى كتاب **«الكتاب يعملون** : مقابلات مجلة» باريس رڤيو، «السلسلة الرابعة» (تحرير چورچ **پلميتون** ، كتب بنجوين ١٩٧٧) نجد لمحات عن حياته وآرائه وأساليبه فى الإنشاء. إنه يفضل الكتابة فى فترة مابعد الظهيرة ، وقد وجده الأطباء مصابا بورم فى المخ بعد سقوطه وهو يقوم بالتدريس فى أحد الفصول الدراسية فى **بروناى**، وعمل فترة فى مستشفى للأمراض العقلية، يضم حالات الشلل العامة للمجانين. ومع كل ماتحفل به رواياته من عنف وجنس وقسوة، يزعم أنه پيوريتانى فى أعماقه، حتى انه يحمر خجلا عندما يصف مجرد قبلة! وعنده أن كل الحكومات شر. ويقول: إنه لم يكن ماركسيا قط رغم أنه كان حتى فى سنىّ الطلب الجامعى ـ على استعداد لأن يلعب لعبة الماركسيين : تحليل شكسبير بمصطلحات ماركسية وما إلى ذلك. كذلك كان يحب المادية الجدلية (أو الثنائية الجدلية كما كان العقاد يفضل ترجمة المصطلح الإنجليزى) لاحبا فى مضمونها وإنما حبا فى شكلها البنيوى!

ولد **چون أنطونى برچس ولسون** فى مدينة مانشستر فى ٢٥ فبراير ١٩١٧. تلقى دراسته فى كلية زافريان بمانشستر، وحصل فى ١٩٤٠ على الليسانس بمرتبة الشرف من قسم الأدب الإنجليزى بجامعة مانشستر. خدم خمس سنوات فى الجيش (١٩٤٠ ـ ١٩٤٦) وعمل ثلاثة أعوام فى جبل طارق (وهو مسرح روايته الأولى **«رؤية للشرفات المفرجة»**، وإن لم تنشر إلا عام ١٩٦٥). عمل فى المجلس الاستشارى المركزى لإدارة تعليم القوات المسلحة، ووصل إلى رتبة رقيب أول. كما عمل محاضرا فى علم الأصوات (الڤونيطيقا) بجامعة برمنجهام، ومدرسا فى **بانبرى جرامر سكول**، وعمل فى الفترة من ١٩٥٤ ـ ١٩٥٩ فى الملايو وبورنيو.

وبرجس ناقد أدبي له ثلاثة أعمال هامة:

- «**الرواية اليوم**» ١٩٦٣.

- «**الرواية الآن**: مرشد الدارس إلى القصة المعاصرة» (١٩٦٧، طبعة منقحة ١٩٧١). وله تصدير يقول فيه إن بذرة هذا الكتاب تتمثل فى كتيب صغير كلفه به المجلس البريطاني وكتبه عن حالة الرواية البريطانية فى مطلع الستينيات. وهو يتناول فيه روائيين بريطانيين وأمريكيين فضلا عن بعض روايات أوروبية وآسيوية وأفريقية، وإن كان يعترف بأنه ضئيل المعرفة بالقصة فى كندا وأمريكا الجنوبية واستراليا، ولا يحب الرواية الاسكندنافية. ويبدأ الكتاب بفصل أقرب إلى التنظير عنوانه «**ما الرواية؟**» ثم ينتقل منه إلى مسح الروايات موضوع البحث.

ويقول برجس فى مطلع الكتاب :

رغم أن الروايات قد ظهرت إلى حيز الوجود منذ زمن طويل ، فما زال شيء من طابع الناشيء محدث العهد يشوبها، بالمقارنة بسائر أشكال الأدب التقليدية . ثمة أناس تراهم، على الرغم من القدوة العالية التى أرساها سرفنتس **وفلوبير وهنري جيمز**، يصرون على اعتبار الروائى أدنى أشكال ممارسى الأدب... إنه لا يزيد العالم رفعة، وإنما يقدمه كما هو، بكل صغاره وقذارته وجنسه.... إنه يتماهى والرجال والنساء فى البيوت العادية والشوارع والمشارب العامة والمدارس والسجون، مستخدما كل أنواع اللغة، غير ناكص عن أى موقف»

وأظن، إن لم تخنىّ الذاكرة، أنى رأيت منذ أكثر من عشرين سنة عرضا لهذا الكتاب بقلم الروائى محمد الحديدى على صفحات مجلة «**المجلة**».

- « **نسخة عاجلة**: دراسات أدبية» (١٩٦٨) وهو مجموعة مقالات تعكس رقعة اهتماماته الواسعة على نحو مدهش: من الشعر الإليزابيثى إلى الرواية الأمريكية المعاصرة، ومن دكنز إلى **مارشال ماكلوان**.

ويقول **برجس** فى كلمته التمهيدية للكتاب: أغلب المقالات فى هذا الكتاب كتبتها لأنه قد طلب إلىّ كتابتها. وفى كتابتى لها كنت فى وضع نجار كلفُ بصنع مائدة أو صوان ذى حجم معين، وكان عليه أن يؤدى هذه المهمة بكل السرعة التى تتمشى والفاعلية».

ويوضح **برجس** (انظر عنوان الكتاب «نسخة عاجلة») أنه كان عليه أن يسلم هذه المقالات والمراجعات قبل موعد معين. ويقول إن بعض النثر العصبى الرهيف يمكن ان يُنتج فى مثل هذه الظروف، فليست العجلة بالضرورة قرينة السطحية أو الإهمال، فكرّ فى **موزار** وهو يؤلف افتتاحية أوبرا «**دون جيوفانى**» بينما الجمهور قد بدأ يدخل القاعة!

والكتاب ينقسم إلى تسعة أقسام:

ففى **القسم الأول** مقالات عن السياسة فى روايات **جريام جرين، واقلين دوه**.

وفى **القسم الثانى** مقالات عن رواية «**مدام بوفارد**» لفلوبير، ودكنز، وجماعة ما قبل روفائيل التى كان يتزعمها الشاعر والمصور البريطانى (الإيطالى الأصل) **دانتى جابريل روزتى،ووتمان**، والشاعر اليسوعى **جيرالد مانلى هوكنز**.

وفى **القسم الثالث** مقالات عن **جون ملنجتون سنج** الكاتب المسرحى الأيرلندى، **ويتس، وبرنارد شو، وجويس، وبكت، وديلان توماس**.

وفى **القسم الرابع** مقالات عن **وندام لويس وإليوت، وكبلنج، وارايدر هاجارد**.

وفى **القسم الخامس** مقالات عن **هاريت بيتشر ستاو، وهمنجواى**، والرواية الأمريكية بعد الحرب العالمية الثانية، والروائى اليهودى **سول بيلو، وبرنارد مالمود، وچون بارت، ونابوكوف**: ذلك الشاعر والمتحذلق على حد وصف **پرچس** له.

وفى **القسم السادس** مقالات عن **آرثر كستلر، إليزابث باون**، والمشهد الروائى المعاصر.

وفى **القسم السابع** مقالات عن **شكسبير، ومارلو، وملتن**، والناقد الڤيكتورى **ولتر باجوت، وچورچ ستايز وريموند وليمز، وإدموند ولسون**، وكتاب «**الرجعيون**» **لچون هاريسون** (والرجعيون هنا هم **ييتس، ووندام لويس، وپاوند، وإليوت، ولورنس**).

وفى **القسم الثامن** مقالات عن **روبرت جريڤز** مترجما لرباعيات عمر الخيام، والأخوة جريم، ودراسات عن اللغة الانجليزية.

وفى **القسم التاسع** والأخير مقالات عن **مارشال ماكلوان**، والبورنوجرافيا، وليڤى ستروس.

ولبرچس كتاب فى علم اللغة عنوانه «**تبسيط اللغة**» (١٩٦٤)، كما لخص رواية **چيمز چويس** الماموثية «**مأتم فنجانز**» (وليس «**يقظة فنجانز**» كما تُترجم أحيانا/ تحت عنوان «**مأتم فنجانز أقصر**» (١٩٦٦) فاختصر الرواية إلى أقل من نصفها مع مقدمة واثنى عشرة صفحة من التلخيصات تشرح للقارىء ما فاته بعد اختصاره. وقبل ذلك بعام كان قد أصدر **ها هنا يأتى كل امرىء**: مدخل إلى **چيمز چويس** للقارىء العادى (١٩٦٥). ومن كتبه الأخرى: «**هذا اللعين همنجواى**» (١٩٧٨). وأصدر ترجمة لحياة «شكسبير» فى ١٩٧٠. كما نشر عشرات المقالات والمراجعات عن موضوعات مختلفة.

يبقى أن نذكر أن **برچس** موسيقى موهوب له سيمفونيتان، وسوناتات، وكونشرتات لآلات متعددة، وأغان شعبية. وقد وضع أوبرا عنوانها «**يسوع الناصرى**»، ومسرحية موسيقية إذاعية عنوانها **آل بلوم من دبلن** (وهى قائمة على رواية **چويس** «**يوليسيز**»)

وله كتاب عنوانه «**هذا الرجل الموسيقى**» (١٩٨٢) وهو ضرب من السيرة الذاتية، يتحدث فيه عن مؤلفاته الموسيقية الغزيرة. كما ساهم فى فيلم «**البحث عن النار**» (١٩٨٢) وهو إعادة بناء وحشية لحياة الإنسان ولغته فى عصور ما قبل التاريخ. ونظم بعض شعر.

ومن أهم الدراسات النقدية التى صدرت عنه فى اللغة الإنجليزية: «**أنطونى برچس**» (١٩٧٢) من تأليف P.P **دفيتس**، و«أنطونى پرچس: الفنان روائيا» (١٩٧٩) من تأليف **ج. آجلر**.

كيف سينظر مؤرخو الأدب فى المستقبل إلى **پرچس**؟ لقد كان يملك إمكانات روائى عظيم، وقد كتب روايات عن موسى والمسيح وشكسبير (يصف **كنيث ماكليش** فى «رفيق پنجوين إلى الفنون فى القرن العشرين »، طبعة ١٩٨٦، رواية پرچس« **قوى أرضية**» بأنها تعادل «**بؤساء**» **فيكتور هوجو**) ولكنه ـ لسبب ما ـ لم يحشد كل قواه لخلق رواية واحدة عظيمة، ربما باستثناء «**البرتقالة الآلية**». هو ـ فى ظن كاتب هذه السطور ـ روائى لامع ولكنه ليس بالروائى العظيم.

متابعات
سينما

فريدة مرعى

مقتطفات من مهرجان القاهرة السينمائي

حفل مهرجان القاهرة السينمائى هذا العام بالعديد من العروض والأنشطة السينمائية. تمايزت القضايا التى عرضها المهرجان وتنوعت. اختلفت الرؤى وطرق الطرح وأساليب التناول وتباينت وجهات النظر. وكانت الحصيلة فى النهاية لصالح المتفرج الذى تأتى إليه العروض من كل البلاد ليتأمل ويختار ويستمتع ويفكر، ويحس ويغضب، ويتألم، ويسعد، ويرى العالم بعيون الآخرين، فيتواصل وتتفاعل رؤاه مع السينما المحلية والسينما العالمية.



الفيلم الفلسطيني الفائز بالجائزة الاولى «حتى اشعار اخر»



سينما البطل القدوة والنموذج:

من أهم الأفلام التى قدمت البطل كنموذج يقتدى به كان الفيلم الفلسطينى «**حتى إشعار آخر**». يطرح الفيلم قضية الاحتلال. ليس من الناحية التاريخية كحق تاريخى ثابت. ولا من الناحية القانونية أو الأخلاقية أو الدينية. ولكنه عبر عن معاناة الشعب الفلسطينى خلال أيام حظر التجول الذى تفرضه إسرائيل بصفة متكررة وفجائية على المواطنين دون أن تترك لهم الفرصة لكى يستعدوا ويرتبوا أحوالهم لتحمل حظر تجول لمدد طويلة. يطرح الفيلم ببساطة

الحياة اليومية لشعب أعزل تحت وطأة احتلال قمعي يقوم بممارسات يومية لا إنسانية وشبه مستحيلة. ولكن هذا الشعب الأعزل متسلح بالحكمة والإرادة والعزيمة والحب والتلاحم والتعاطف والتضامن. أدرك الناس أن قوتهم في تضامنهم والتصاقهم. تلاشت الحواجز بين البيوت من الداخل، وأصبح كل فرد قادر على التحرك من داخل البيوت المفتوحة على بعضها البعض. فالنساء والرجال يتحادثون ويتزاورون ويناقشون مشاكلهم عن طريق النوافذ والمناور. والأطفال يشترون الحليب عن طريق تسلق الأسطح. خلق الفلسطينيون عالمهم الخاص الإنساني الذى يتطوع فيه كل فرد لحل مشاكل الآخرين. لا فرق بين رجال ونساء وأطفال. لذلك فالبطولة هنا ليست بطولة فرد يستشهد ولكن البطولة لشعب استطاع أن يتحايل ويتعايش ويعيش في الوقت نفسه استخدم الشعب الفلسطيني الحب والتضامن كأحد وسائل المقاومة والبقاء وكأحد وسائل الكفاح ضد إرهاب الجيش المدجج بالسلاح. لم تعد البطولة هي بطولة الاستشهاد فقط ولكنها أصبحت أيضا بطولة البقاء أحياء رغم كل مظاهر الموت التي تحيط بهم. إنهم يقدمون النموذج لكل الشعوب المقهورة ويعلمونهم فن العيش رغم كل عوامل الفناء المتربصة بهم. وقد فاز الفيلم بجائزة الهرم الذهبي وهي أعلى جائزة في المهرجان. وهو أيضا أول الأفلام الروائية الطويلة للمخرج الفلسطيني **رشيد مشهراوي** بعد أن أخرج عدة أفلام وثائقية وروائية قصيرة أشهرها فيلم «**الملجأ**». وقد قامت بالبطولة النسائية **نائلة زياد** وهي زوجة الشاعر الفلسطيني **توفيق زياد** وتعمل بالسينما لأول مرة.



الفيلم السوري «صهيل الجهات».

قدمت السينما السورية نفس نموذج البطل القدوة ولكن على المستوى الرمزي في فيلم «**صهيل الجهات**» للمخرج السوري **ماهر كدو**. تستيقظ الفتاة / الشعب من نومها فجأة على صوت اللصوص/ العدو وهم يسرقون الخيول من المزرعة. يخرج الأب يستطلع الأمر فتقتله العصابة. تحاول الأم التصدي فتسقط قتيلة بجانب زوجها. ثم يطمع رئيس العصابة في جمال الفتاة فيغتصبها قبل أن يمضي. وهكذا تجد الفتاة نفسها فجأة وقد أصبحت بلا أهل ولا مأوى ولا مال ولا كرامة. تشعر الفتاة بالغضب الحارق وتقرر الثأر. يحاول سكان المناطق المحيطة بها اثناءها عن عزمها بحجة أن ما حدث قد حدث واللصوص أقوياء ولا قلب لهم وما هي إلا فتاة صغيرة وضعيفة لا حول لها ولا قوة. ترفض الفتاة هذا المنطق فما حدث عليها من عدوان لا يمكن غفرانه أو التسامح فيه ولا يمكن أن يهدأ لها بال حتى تثأر لكرامتها مهما كانت الصعوبات. وبروح المثابرة على رفض الأمر الواقع والمهين تقطع الفيافي والوديان والصحاري والجبال باحثة عن

اللصوص على مدى تسعة أشهر يكتمل فيها جنين المغتصب ويحين موعد الميلاد. تنتابها آلام الولادة

وهى واقفة وحيدة وسط الصحراء فتصرخ ولكن صرختها ليست صرخة فرد بل صرخة أمة. أمة تعرضت لنهب أموالها وقتل رجالها ونسائها واغتصاب بناتها. وهى صرخة مدوية يتردد صداها فى أنحاء المعمورة تسمعها وترددها الجهات الأربعة. وهى صرخة الغضب والتصميم والإرادة على استمرار المقاومة من أجل حياة حرة، آمنة وكريمة رغم التوقف المرحلى الاضطرارى. وقد جابت الكاميرا البرارى والقفار وعبرت بقوة عن وعورة رحلة استرداد الكرامة وقدم المخرج وجها لبطلة يحمل قسمات لا تعرف التهاون أو المهادنة.

الموسيقى وسينما الوعى والتحول:

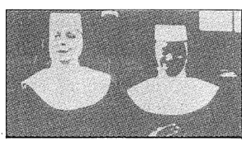
لعب الفن عموما والموسيقى على وجه الخصوص دوراً إيجابياً فى تفجير وعى الأبطال وقوى الخلق والإبداع لديهم وتحول مجرى حياتهم وتغيير نظرتهم للحياة وفى إثراء أحاسيسهم واكتشاف ذواتهم. قدمت السينما التشيكية فيلم



الفيلم التشيكى «المدرسة الابتدائية».

«**المدرسة الابتدائية**» وتدور أحداثه فى مدرسة للصبية الصغار. لا تستطيع المدرسة الطيبة أن تسيطر عليهم لفرط شقاوتهم بل وتضطر للذهاب إلى طبيب نفسى لعلاجها مما انتابها من اضطراب. يحل محل المدرسة مدرس صارم كان يخدم فى الجيش ويستطيع أن يحكم قبضته على هؤلاء الصغار ويعيد النظام

الفيلم الأمريكى «قانون الراهبة».



والاحترام والهيبة. يبدأ بإحكام السيطرة عن طريق الصرامة ولكنه رويدا رويدا ينجح فى اجتذاب انتباههم وإشعال جذوة الحماس فى نفوسهم وامتصاص طاقاتهم امتصاصاً خلاقاً. بدأ بحصص التاريخ فحولها من مجرد معلومات روتينية مملة إلى قصص نضال وبطولات الذين استشهدوا من أجل استقلال الوطن وحمايته. حكى لهم عن الأبطال الذين رفضوا الخضوع والتنازل عن قيمهم ومبادئهم وفضلوا الموت كشرفاء عن الحياة كجبناء. فجر فى حصة الموسيقى المواهب والحس الجماعى وسمح للجميع بالمحاولة والتجريب والإبداع حتى تحولت حصة الموسيقى إلى متعة فنية ووجدانية وإلى أداة تواصل بين الجميع. وحين يبدى الناظر دهشته من نجاح المدرس فى ترويض هؤلاء الصبية الأشقياء يجيبه المدرس: لقد كانوا يبحثون عن النموذج. لقد غزونا العالم كله عن طريق الموسيقى.

وكما غيرت الموسيقى الأطفال الصغار وروضتهم بعد أن اكتشفوا جمالها، فقد غيرت

الموسيقى الكبار أيضاً فى الفيلم الأمريكى **«قانون الراهبة»**. والفيلم يحكى عن مغنية سوداء تكتشف بالصدفة أن حبيبها مجرم وقاتل فتهرب منه قبل أن يقتلها. يضطر البوليس لإخفائها فى دير معزول للراهبات حتى يحين موعد محاكمة القاتل فتستطيع أن تدلى بشهادتها. وفى الدير تفاجأ المغنية أن عليها أن تلبس لبس الراهبات وتتصرف مثلهم حتى لا يفتضح أمرها. وتجد الرئيسة متجهمة دائما وتحرم على الجميع الاستمتاع بأى شىء فكل عمل غير العبادة يعتبر خروجاً على قوانين الرهبنة. تكاد تختنق فى هذا الجو المتزمت التقليدى المحافظ ولكنها تجد سلواها حين تشرف على فريق الإنشاد فى الدير. وبحسها الفنى المتدفق وروحها الشابة المحبة للحياة ولكل ما هو جميل تستطيع أن تحول هذا الإنشاد الدينى من إنشاد رتيب ممل لا طعم ولا حياة فيه إلى إنشاد جميل متفجر بالحيوية. غيرت الإيقاع البطىء إلى إيقاع سريع مفعم بالحركة وعلا صوت المغنيات الراهبات وسرت نشوة الفن حارة فى عروقهم فغنوا للسماء وللاله وللمسيح من قلوبهم. غنوا غناء المقبل على الحياة وليس العازف عنها. وتعالى صوت الموسيقى الجميلة الخلابة إلى خارج أسوار الدير حتى ذاع صيته وأقبل الشباب على قداس يوم الأحد بعد أن كانت الكنيسة تعانى من قلة الحاضرين. اكتظت الكنيسة بالشباب والرجال والنساء. وبعد أن كان الدير معزولا عن الناس والراهبات لا يفعلن شيئا سوى الصلاة والعبادة اكتشفن أن هناك طرقاً أخرى عديدة للتقرب إلى الله. أن الراهبة يجب أن تصبح



فيلم «الجراح» للمخرج علاء كريم.

جزءا فعالاً ومؤثراً فى حياة الناس. التدين الحقيقى هو أن يكتشف الإنسان جمال الحياة ويلتحم بها ويصبح جزءا من نسيجها بدلاً من تحاشيها والهروب منها والانعزال عنها. الفن الجميل الذى يؤثر فى وجدان الناس عبادة. والخروج إلى المجتمع ومشاركة الناس فى همومهم ومساعدتهم فى حل مشاكلهم عبادة.

سينما الأحلام الواسعة والدنيا الضيقة:

أما السينما المصرية فقد غرقت كعادتها فى الدموع والأحزان وقلة الحيلة وغدر الزمان والأحلام المجهضة والدنيا الشحيحة التى تقبض يدها على الفقراء وتبسطها كل البسط مع الأغنياء. قدم المخرج علاء كريم فيلم **«الجراح»**. ولابد أنه قبل أن يبدأ طرح على نفسه سؤالاً واضحاً ومحدداً: ما هى الأشياء التى تذرف الدموع بغزارة من عيون المتفرج المصرى؟. ولابد أن الإجابة أيضاً كانت واضحة: **فقر مدقع + أحوال معيشية متدنية + زوج متبلد**

الإحساس يهجر الزوجة الشابة والأطفال + مرض لا شفاء منه وبالتحديد سرطان + اضطرار البطلة إلى بيع أولادها السبعة بعد أن يبكى كل منهم بكاء حاراً على كتف أمه وعلى أكتاف المشاهدين، ثم موت البطلة الجميلة وهى فى عز الشباب دون أن تحقق أحلامها وترى ابنها طبيباً قد الدنيا. وهذه التوليفة إذا أضفنا إليها بعض التوابل مثل الشقق المفروشة وما يحدث فيها والراقصة والعجوز المتصابى الذى يتصيد النساء فى الأسواق ولا مانع من بعض الغناء والاستعراضات من الأطفال ظن المخرج أنه بهذه الطريقة: كل المصائب مع كل التوابل قد صنع فيلما متكاملاً أى أنه فيلم مضمون الربح والزبائن والنقاد. نسى المخرج أن يطرح على نفسه سؤالاً آخر: ماذا سيبقى بعد أن يمسح الجمهور دموعه ويغادر قاعة العرض؟ ما الذى يتبقى فى وجدان المشاهد بعد انتهاء العرض. عيب الفيلم الرئيسى أنه يطرح قضايا كثيرة كل منها كان يصنع فيلماً: **مهنة البواب** وما تدره من متاعب أو مكاسب، **كثرة النسل** وأثره على صحة الأم وعلى العلاقة بين الزوجين وعلى الحالة الاقتصادية وعلى سوء تربية الأبناء، الفقر الشديد واضطرار الأسرة إلى بيع الأبناء، وأثر انفصال الأخوة وتربيتهم فى بيئات مختلفة. اضطر المخرج إلى القفز فوق كل هذه القضايا فافتقد الفيلم العمق وقدمت كل الأمور بطريقة مسطحة لم تسمح بالغوص أو حتى المناقشة السريعة لكل قضية. أداء نجلاء فتحى كان جيداً وسلساً وتميز الأطفال جميعاً بأداء عفوى وتلقائى قريب من القلب. أداء سيد زيان كان غير مناسب للدور. المفروض أنه زوج متبلد الإحساس غير قادر على تحمل المسئولية يهجر زوجته وأطفاله لكى ينعم بحياته مما يستوجب النفور منه. لكنه أدى الدور بطريقة كوميدية كاريكاتيرية فجعل الناس تضحك



فيلم «حرب الفراولة» لخيرى بشارة.

بدلاً من أن تغضب مما يفقد القضية جديتها وبناء عليه فالرسالة لا تصل للجمهور. أداء فاروق الفيشاوى كان مفتعلاً وخصوصاً فى مشهد النهاية حين ماتت البطلة فأخذ يقفز كالبهلوان على السيارات ويدق عليها للتعبير عن حزنه مع أن دمعة واحدة متحجرة فى العين قد تكون أكثر بلاغة فى التعبير عن الحزن من عشرات القفزات البهلوانية. والفيلم رغم كل ما به من مصائب لا يستفز المتفرج ولا يثير غضبه ولا يدعوه إلى التغيير إلى واقع أفضل. ويكتفى المتفرج بالضحك فى المواقف المضحكة والبكاء فى المشاهد المبكية ثم ينتهى الأمر عند هذا الحد. وكل الجهود التى بذلها المخرج لاستدرار عطف المشاهد وابتزاز مشاعره تتلاشى بعد أن تضاء الأنوار.

الفانتازيا الواقعية:

اختار المخرج **خيرى بشارة** قالب الفانتازيا لطرح السؤال الذى يحيره: **ما هى السعادة؟ وخيرى بشارة** من المخرجين القلائل الذين لهم رؤية وفلسفة فى الحياة. وهو من

المهتمين منذ البداية بالصراع الأزلى بين الطبقات وقضية الفقر والغنى والعمل والكرامة فى مواجهة الفقر والمهانة. وهو فى معظم أفلامه يدين طبقة الفقراء حين تثق بالأغنياء أو تعتمد عليهم أو تنتظر عطاءهم. ويدينها حين تقبل المهانة أو تنحصر وظيفتها ودورها فى تسلية الأغنياء وإشاعة البهجة فى نفوسهم التى أصابها الملل والعفن. وهو يدين سلوك طبقة الفقراء ولكنها إدانة المحب الذى يجد دائماً المبرر فى الفاقة وشدة الحاجة. ولكنه يقدم طبقة الأغنياء بقلب بارد. يقدمها عارية دون تبرير سوى الشبع إلى حد التخمة والامتلاء إلى حد الملل والأنانية المفرطة والجشع إلى حد حسد الفقير على القليل الذى يملكه حتى تصبح «**الكعكة فى إيد الفقير عجبة**». عالم الفقير وعالم الغنى، عالمان مختلفان يستحيل الوئام بينهما فالمصالح متعارضة بشدة وسعادة الأغنياء تكون حتما على حساب الفقراء.

وفيلم «**حرب الفراولة**» يقدم الأستاذ **ثابت الغنى** الذى مات ابنه ففقد طعم الدنيا. وبدلاً من أن يحل مشكلته بالانغماس فى العمل مثلاً حتى ينسى مصيبته أو بالإيمان بقضية أو خلق هدف فى الحياة أو محاولة إسعاد أطفال آخرين فإنه يؤجر الآخرين الفقراء لإسعاده. وفى النهاية يكتشف أن سعادته هى فى سلب حقوق الفقراء والاستيلاء على أحلامهم وتدمير عالمهم وحاضرهم ومستقبلهم مما يضطر الفقراء إلى قتله. والفيلم يبدو فى ظاهره فانتازيا ولكنه فى حقيقة الأمر شديد الالتصاق بالواقع. ومن خلال البحث عن ماهية السعادة يطرح **خيرى بشارة** العلاقة بين الأغنياء والفقراء. بين طبقة تملك كل شىء حتى مصائر البشر، وطبقة لا تملك شيئاً حتى حق الحلم. وتصبح السعادة هى أن يظل الفقير هو الذى يعطى ويظل الغنى هو الذى يأخذ. ويظل الغنى يتشدق بالمدنية والتحضر مع أن سلوكه الحقيقى همجيا. ويظل الفقير محصوراً بين الاحتياج والتخلف مع أن كرمه فى البذل والعطاء هو قمة التحضر. وإذا كان الصراع بين الطبقتين انتهى فى فيلم «**كابوريا**» بالانسحاب فإن الصراع فى «**حرب الفراولة**» ينتهى بحتمية المواجهة والحرب.

أجاد **خيرى بشارة** كعادته فى اختيار أبطاله. وهو يمتلك عينا ثاقبة قادرة على التقاط الممثل الذى يصلح للدور بصرف النظر عن صورة هذا الممثل فى أذهان الناس. ولا ينسى المتفرجون تقديمه للفنانة شريهان فى فيلم «**الطوق والإسورة**» فى دور لم يتصور أحد أنها تصلح له فإذا بها تفاجىء الجميع وتقدم دوراً استحقت به مكانة على خريطة الفنانات المصريات. أعاد الكرة **خيرى بشارة** وقدم **سامى العدل** فرآه الجمهور وكأنهم يشاهدونه لأول مرة فناناً راسخاً متمكناً ومتحكماً فى تعبيرات وجهه التى بدت باردة لا مبالية تفتقد الحيوية وكلها صفات مطلوبة تماما للدور.

تميز أيضاً الصبى الموهوب حسن مظهر فى فيلميه «**الجراج**» و«**حرب الفراولة**» فهو ذو وجه مريح ومعبر ويمتلك حساسية وتلقائية أمام الكاميرا.

أنشطة سينمائية:

وإلى جانب المائة وثمانين فيلماً التى عرضهما المهرجان، اهتمت

إدارة المهرجان بتكملة واستمرار حلقات البحث التى بدأت منذ عامين والتى يشرف عليها الناقد **سمير فريد** عن «**التراث السينمائى فى الوطن العربى**». توسعت حلقة البحث هذا العام. فبعد أن كانت مقتصرة على لبنان والعراق والأردن وتونس والمغرب بالإضافة إلى مصر فى العام الماضى. شملت هذا العام دول الخليج، السعودية، اليمن، ليبيا، السودان، الصومال، موريتانيا، الجزائر، اريتريا مما وسع دائرة النقاش والاهتمام. لم تتناسب الأبحاث التى قدمت عن مصر من ناحية الكم رغم جودتها مع مكانة مصر السينمائية فليس من المعقول أن يقدم بحثان عن السينما اللبنانية وبحثان عن السينما المصرية مع الفارق بين تاريخ الدولتين سينمائيا. اهتمت أيضا إدارة المهرجان بطبع هذه الأبحاث وتزويد المهتمين بها. كما طبعت حلقة البحث الأولى عن التشريعات السينمائية فى الوطن العربى في مجلدين كبيرين. المشكلة الأساسية أن حلقة البحث تتم فى قلب عروض المهرجان السينمائية وفى مكان يبعد كثيراً عن مكان المهرجان مما يحرم كثيراً من المهتمين من المتابعة والحضور ويضعهم دائما فى موقف الاختيار. لماذا لا تبدأ هذه الندوات وحلقات البحث قبل بداية المهرجان بعدة أيام مما يوفر للباحثين فرصة الحضور بشكل مكثف كما يوفر للمشتركين الضيوف فرصة متابعة عروض المهرجان دون التقيد بمواعيد الندوة. وما الذى يجعل إدارة المهرجان تركز كل الأنشطة فى الأسبوع الأخير من المهرجان دون مراعاة توزيع هذه الأنشطة على أيام المهرجان كله حتى لا تتعارض مع بعضها البعض كما حدث مع ندوة السينما والإرهاب التى كانت فى نفس الوقت مع حلقة البحث عن التراث السينمائى؟

أما الإعداد لحفلات الافتتاح والختام فقد كانت تحتاج إلى الكثير من التأنى والدراسة. فتكريم الفنانين مثلاً بدأ خطأ من البداية. فقد نودى على الفنان **رمزى يسى** عازف البيانو كأول المكرمين. ثم نودى بعده على الفنان الكبير **كمال الشناوى** والفنانة **هند رستم** والفنانين **وحيد فريد** و**عباس حلمى**. وإذا كان من الممكن التغاضى عن تكريم عازف موسيقى ليس له أى مساهمة سينمائية لأنه فنان عظيم، فليس من الممكن التغاضى عن حق الفنانين السينمائيين الكبار الذين أفنوا حياتهم فى العطاء للسينما.

متابعات
مسرح

هناء عبدالفتاح

الزعيم .. مسرحية جيدة الصنع !

أيًا ما كان الرأى السائد لصالح: التجربة المسرحية الأخيرة «الزعيم» أو ضدها، لمجاملة نجمها الأول أو لتقييم ما يقدمه؛ فإن «الزعيم» حدث مسرحى هام - فى ظنى - يكمل حلقة من سلسلة الحلقات المسرحية الجيدة الصنع التى تصوغها بعض فرق القطاع الخاص لترشيد تيارها نحو الطريق الصحيح، كفرق «٢٠٠٠» و«ثلاثى أضواء المسرح» وأخيراً «فرقة الفنانين المتحدين».

و**سمير خفاجى** صاحب هذه الفرقة يسعى دوما إلى تحقيق المعادلة الفنية الصعبة: الكوميديا التى يستعير أهم وظائفها فى مصطلحها ألا وهو «**النقد والتقويم**»، و«الفَارسْ» وأهم سماته وأخطرها، ألا وهو الضحك والفكاهة؛ والمزج بين المصطلحين أو النوعين يؤثر تأثيراً هاماً فى أىٍّ عمل مسرحى داخل فرق القطاع الخاص عندما تتحقق هذه المعادلة الفنية؛ فتنسب تارة نحو تكامل العمل الفنى واحترام رسالته، وتارة أخرى - وربما فى معظم الأحوال تميل هذه المعادلة فى أعمال هذه الفرق المسرحية نحو تقديم الضحك الغليظ والغث فى الطرح، وتسلب العمل الفنى من كل قيمة، وتفرغه من كل محتوى. من هنا يصبح لتلك الفرق المسرحية وجود فعلى - بعد عدم - وفقا لهذا المفهوم، وطبقا لهذا الأسلوب من التعامل مع المادة المسرحية.

«الفنانون المتحدون» - وممثلها الشرعى الكاتب المسرحى **سمير خفاجى** - يحاولون البحث عن الطريق الفنى فى أعمالهم - الذى يحقق تلك المعادلة الفنية الصعبة تتوجها الأطروحة الجيدة فى قالب فكاهى متميز. وفى محاولات **خفاجى** وفرقته تتعثر خطواتها أحياناً، وتسير قدما إلى الأمام أحياناً أخرى. ولعل قيام **«الفنانين**

المتحدين» منذ سنوات بإنتاج عمل مسرحى للكاتب الكبير **ألفريد فرج** وهو «**اتنين فى قفة**» المأخوذ عن مسرحيته المتميزة «**على جناح التبريزى وتابعه قفة**» من إخراج المخرج المبدع **مراد منير** وبطولة **على الحجار** و**صلاح السعدنى** أصدق مثال يؤكد رأينا؛ فقد أنفق على هذا العرض المسرحى "الكثير من الأموال، مع أنه لم يحقق عائداً وربحاً تسترد به الفرقة، ما أنفقته عليه، إلا أنها كانت محاولة جادة تثبت بها نوايا «**الفنانين المتحدين**» لتقديم الجيد.

«**الزعيم**» هو العمل التالى ـ والذى يعرض بنجاح كبير فى مسرح «الهرم» الجديد ـ الذى تثبت به فرقة «المتحدين» بحثها الدائب عن طريق فنى خاص، يحقق لها تلك المعادلة الفنية المذكورة. ولا يأتى النجاح هنا من مجرد تقديم عرض مسرحى ناجح؛ بل لأنها وضعتْ يدها على ملمح من أكثر ملامح المسرح المصرى المعاصر تأثيراً فى جمهور المسرح، ألا وهو «**المسرح الناقد**» وهو مسرح يقف فى الوسط بين أسلوبين: الكاباريه السياسى المعتمد على اللوحات المسرحية الساخرة من الأوضاع السياسية المتردية داخل المجتمع المصرى، والمسرح شبه التسجيلى المنصب فى صيغة درامية، وهما أسلوبان يعتمدان على تشخيص الأمراض الاجتماعية، وربطها بالمناخ السياسى المحيط، للسخرية من هذه الآفات والأمراض، وتفكيكها بعد تقطيع أوصالها فوق خشبة المسرح أمام المتفرج، ليمكن له اتخاذ موقف مباشر أو غير مباشر منها، واستثارة عقول المتفرجين وإنارتها لاتخاذ موقف فكرى واضح منها.

هذا ما تحاول تقديمه مسرحية «**الزعيم**» للكاتب **فاروق صبرى** وصاحب دار العرض المسرحية «الهرم» الجديدة، والمخرج السينمائى **شريف عرفة** الذى يقتحم أبواب المسرح للمرة الأولى مع مجموعة متميزة من الفنانين. وبصرف النظر عن أن **فاروق صبرى** قد استلهم هذا العمل من مسرحية «**الملك هو الملك**» للكاتب المسرحى العربى المبدع **سعدالله ونوس**، أو أنه تأثر بأفكار الفيلم الأمريكى «**القمر فوق برودواى**» بطولة **ونترز وراى وديفيز**، أو أنه فى نهاية الأمر استعار أفكار الفيلمين الكوميديين المصريين المتميزين «سلامة فى خير» للفنان **نجيب الريحانى**، أو «**صاحب الجلالة**» للفنان فؤاد المهندس، إلا أن تشابه الوجود والطرح والمعالجة مع هذه الأعمال المسرحية والسينمائية لا يصبح فى عمل **فاروق صبرى** قرينا لها، لأن «**الزعيم**» يحمل فوق أكتافه مقوماته الخاصة التى استفادت من كل ذلك بقدر، لكنه يخلق لنفسه شخصية قائمة بذاتها.

وربما يكون «**عادل إمام**» هو النجم المصرى الوحيد الذى تكتب له خصيصا الأعمال المسرحية، بعد نجاحاته السابقة فى مسرحيات «**سيد الشغال**» وقبلها «**مدرسة المشاغبين**» وغيرهما. وهى أعمال لا تحوى فكراً ناضجاً، وإنما تستأثر بحب شعبى جماهيرى غامر يستقطبه «**إمام**» من القاعدة، التى يستحوذ على مشاعرها، ويدخل قلوبها بشكل نفاذ قلما نجده عند فنان آخر..

تضع مسرحية «**الزعيم**» شخصية «**عادل إمام**» أمام عيون

مؤلفها ومخرجها. وتستلهم الشخصية المسرحية معالمها من صاحبها ومن وجود «**النجم**» ذاته، بل تتأكد فيها خطوطها الدقيقة المنسوجة من حضوره فوق الخشبة، ومن تعامله مع الشخوص الأخرى ومفردات العرض المسرحية. لذلك كله يصبح الدور «**المُمَثَّل**»، و«**المُمَثِّل**» [**إمام**] كيانا واحد غير منفصل. **فالزعيم** - ممثلاً فى الكومبارس **زينهم** - هو تعبير رمزى واضح للضمير الشعبى، لرجل الشارع الساخط المتمرد والغاضب قبل كل شىء. وعندما يلعب «**الكومبارس**» دور «**الزعيم**» فإنه لا يتحول ولا يتغير عن مكوناته الأصلية أو جذوره الأصيلة، ولا يغدو مثل قرينه فى مسرحية «**الملك هو الملك**» الذى يتغير ويصبح دكتاتورا إنه أقرب فى «**الزعيم**» من «**سلطان الطلبة**» - تلك الظاهرة المسرحية العربية الأولى التى استفاد منها المخرج العربى المغربى اللامع **الطيب الصديق** وقدمها فى واحدة من أهم أعماله بذات الاسم. فهو فى الحكاية المغربية الأصلية يختاره السلطان وفقاً لاختيار ديمقراطى ليحكم لصالح العباد.

والكارثة التى يقع فيها السلطان المنتخب والذى يختار دائما من الطلبة، إنه يحكم لفترة قصيرة، ولا يكون بمقدوره أن يحقق عدالته المنشودة فى زمن لا يتعدى أياما، فيعجز عن تحقيق كل مطالب الشعب. أما «**الزعيم**» فهو يشبه السلطان الجديد المنتخب، فى الرغبة فى التغيير والإصلاح، ثمة اختلاف بين الاثنين هو أن «**الزعيم**» لا يستمرىء السلطة، ويرى فيها عفناً وفساداً فلا يشارك فيهما، ويرفض الاستمرار فى تمثيل الدور حتى النهاية، وبإرادته يتخلى عن السلطة. وتفقد الأطروحة الفكرية محتواها فى «**الزعيم**» عندما يتخلى الكومبارس «**زينهم**» عن دوره فى الاستمرار فى الإصلاح والوقوف بالمرصاد ضد الخطأ، ويختار طريقاً وسطاً يضطره إلى التخلّى عن السلطة، فيضيع منه الموقف السياسى المستنير فى مواجهتها، حيث يرفض الكومبارس دوراً ليس أهلاً له، لأنه ليس مفصلاً حسب مقاسه ووفقاً لمعياره، لا لأنه رفض توقيع إتفاقية دفن النفايات النووية التى ستهدد البشر، بل لأنه فى أثناء حكمه ليس بقادر على الاستمرار فى سلطة تودى بشعبه

إلى التهلكة، ينحسر الخط الفكرى هنا وتصيبه الضآلة، لأن هروب زينهم ورفضه لعب دور الزعيم، يتبعه هروب آخر، هو عجزه عن التصدِّى للدفاع عن حقوق البشر، وبذلك سيأتى غيره ويقوم بذات الآفات، وبحكمه الديكتاتورى سيسعى إلى تحطيم آمال الفقراء. وبهذا يضعنا العمل المسرحى أمام تساؤلات تنقصها الإجابات الواضحة، والفكر المستنير الذى يرى أن السلطة ليست مرتبطة بفرد أو ذات بعينها، ولا هى تابعة للنوايا الطيبة لفرد معدم مطحون من أفراد الشعب، حيث يتعاطف مع همومهم، بينما تظل الأمراض الاجتماعية ومشكلاتها ملحة لا تُشَّخص ولا تعالج، ولا يتخذ منها موقف ثابت صحيح، لأن السلطة مرتبطة أشد الارتباط بتغيير الحكم بأكمله، وليس بتغيير الفرد، ولا يعنى الوقوف بالمرصاد ضد الفساد والعفن اللذين يغلفان السلطة طريقا ناجعا للبحث عن خلاص، بل التغيير الشامل، وتتعدى المسألة مجرد تواجد الممثل، إذ عليه أن يكون مستنيرا وزعيما مغيرا. تحميه القاعدة العريضة من البشر.

هذه هى الملاحظات التى تقف أمام الزعيم، وتلمس أرضيته الفكرية الهشة التى يقف عليها العمل ككل، والذى يُعتمد أكثر ما يعتمد على البطل الشعبى الذى تمثله شخصية **عادل إمام** ذاته، فى تعبيره عن رجل الشارع البسيط التائه أحيانا غير المتفهم لما يراه أحيانا أخرى، والضائع مرة ثالثة فى متاهات السلطة الخربة ودهاليزها الفاسدة.

لذلك فإن كوميديا «**الزعيم**» هى كوميديا النجم / الشخصية، يقوم كيانها فى المرتبة الأولى على الحضور التمثيلى المتميز لممثلها «**عادل إمام**» وعلى إضفاء الموضوع السياسى أحياناً، والتمسك بأخلاقيات الطبقة المطحونة للدفاع عنها أحيانا أخرى. لكنها - فى رأيى - كوميديا لا تقوم فى جوهرها على أساس فكرى مستنير متين، ولا يكفى المتفرج مجرد المقولات التى تتردد فى الأغنية الأخيرة التى كتبها بهاء جاهين ولحنها مودى الإمام فى نهاية المسرحية عن أن «**الأحلام تحتاج إلى فوارس - وأن الأحلام تتحقق بالناس**» لأنها مقولات شعارية وليست درامية من متن العمل ونسيجه. و«**الزعيم**» عمل مسرحى يتحدث عن رجل الشارع لمتفرج بورجوازى فى قدرته دفع الأثمان الباهظة لبطاقات الدخول، ولا تضع فى الاعتبار «**جيب**» رجل الشارع الحقيقى الذى تتحدث عنه المسرحية ونيابة عنه، فى الوقت الذى تعتبر الفئات الشعبية الكادحة «**عادل إمام**» بطلها الشعبى، ويكفيها أن تشاهده فى دور السينما، وليس بإمكان هذه الفئات أن تراه فى تلك الدار الفخمة لمسرح الهرم الجديد.

مفردات العمل المسرحى بلا شك مصنوعة صنعاً جيداً (الإضاءة + الديكور + الأزياء + الموسيقى) وقد وظفها المخرج السينمائى النابه **شريف عرفة** باقتدار، وتبقى الدراما واقعة تحت نير الإطالة، خالية من الأحداث الدرامية فى الفصلين الثانى والثالث وقد فشل المؤلف المعد **فاروق صبرى** فى رسم الشخصيات الأخرى المحيطة بالزعيم، فهى شخصيات - كما تقول لغة الحرفة (سنيدة) - على الرغم من أن الممثلين بذلوا جهداً كبيراً عبر حضورهم المسرحى لتعويض هذا النقص، وأخص بالذكر (**أحمد راتب - رجاء الجداوى - يوسف داوود - سحر رامى - مصطفى متولى - فؤاد فرغلى - أحمد برعى**).

الزعيم خطوة جادة من خطوات ستدفع **عادل إمام**، ومن معه - وربما مسارح أخري (من القطاع الخاص والقطاع الحكومى) إلى البحث عن الطريق الصحيح لتقديم مسرح سياسى ناقد للأوضاع الخاطئة، وهى طريق تحتاج إلى وعى فى الطرح واستنارة فى التلقى. وبمقدور النجم الموهوب **عادل إمام** بمسرح له هذا القدر من المسئولية والتوجه أن يلعب دوراً هاماً فى حركة المسرح المصرى المعاصر، على شريطة أن يجد بجواره الكاتب المسرحى والمفكر المستنير، والمخرج الذى لا يقل إجادة عما رأيناه من الناحية الفنية، ليضع أمام جمهوره تساؤلات تلح عليه، وفى حاجة إلى أن تقدَّم فوق الخشبة!

تعقيبات

نقد

سيد محمد السيد

الصوت والصدى فى «ليست زبرجدة»

انطباع أولى :
الناقد فى مدار الشاعر :

يواصل «**حسن طلب**» فى قصيدته «**ليست زبرجدة**»[1] تأصيل معجمه الشعرى الخاص المتخذ من «البنفسج» دالاً محورياً تتداعى منه الدوال الأخرى بالسلب أو الإيجاب ، فتتشعب خطوط العلاقات الرابطة بين هذا الدال بما له من مرجعية لسانية عامة ومرجعية كلامية خاصة لتمتد مساحة الحقل الدلالى على المستوى الأفقى وتزداد كائناته خصوبة على المستوى الرأسى . فالقصيدة لدى الشاعر بمثابة «**بنفسجة**» متشكلة من تنسيقات صوتية محكمة (تقابل الفضاء اللونى) تتقاطع هذه التنسيقات منتجة البعد الآخر (العطرى) بما فيه من أريجية وجدانية ذهنية نافذة ، فيتميز خطابه الإبداعى (من حيث الإنتاج والتلقى) بالتقاء نظامين سيمائيين فى آن ، لكن النظام الكلامى ـ بالقطع ـ يظل محتوياً للنظام الزهرى المختزل لعناصر الوجود وبالتالى يخضع العالم الإرجاعى لشفرة زهرية تأسرها لهجة الشاعر المتوترة من خلال حركتها الدائمة لتكوين مجراها الخاص المنحوت فى أعماق اللغة اللسانية ، أو كما يعلن **بارت** :

«**إن الحيرة التى يعانيها مفهوم اللهجة الشخصية تعبر عن الحاجة إلى كيان وسيط بين الكلام واللسان**» (٢) .

يتحرك «**حسن طلب**» فى هذه القصيدة من بنية السلب سواء فى العنوان «ليست زبرجدة» أو منذ الاستهلال

« .. **هذه ليست بنفسجة**

ولكن رجعة أخرى

إلى مستقبل الذكرى»

إذا كان هذا المطلع ثورة على دالة الخصب الذى يستحضر به ما

يشاء من معان مطلقة وجماليات صافية ورؤى تجمع أشلاء الواقع وتطلعات الغد [٣] ، فإن هذه الثورة تزيد الدال «**بنفسجة**» عمقاً وتمعن فى تأكيد مدلوله ، إن حركة السلب تبدأ فاعليتها من منطقة الإيجاب ، يرفض المبدع أن تكون قصيدته «**بنفسجة**» مهداة إلى «**جمال حمدان**» فيستنكر ذاتياً وعبر معجمه الخاص أن تكون علاقته بالمرسل اليه الأول ـ والموضوع أيضا ـ علاقة رثاء عاطفى مؤثر لموضوع رومانسى يمتدح غائبا ، إنه لا يستحضر مجرد اسم «**جمال حمدان**» إلى دائرة إبداعه ، ولا يتخذ من سيرته ـ بمعناها التاريخى وإرجاعيتها الاجتماعية ـ مادة للعرض ، **لكنه يستحضر جوهر الذات الكائنة فى رؤية «حمدان» العلمية «فيض عقله» ومأساته الإنسانية ، ليتحد بها فيحمل إلينا صدى القصيدة صوت الشاعر متقاطعاً مع صوت المرسل إليه ، بل تلتقى عبر صوت الشاعر أصوات عديدة كانت لها رؤية ـ أو رؤى مشتركة ـ مماثلة لرؤية «حمدان»** الكاشفة ـ على المستوى العلمى ـ لأسرار عبقرية الفضاء المكانى الوطنى ، فمنذ الفتح الإسلامى لعصر قام الفاتح العربى المسلم من خلال عبقرية لغته المقدسة بتجسيد هذه اللوحة المكانية الفذة فى صورة شعرية تضمن الخلود للرسالة والرؤية :

«وصف بعضهم مصر فقال ثلاثة أشهر لؤلؤة بيضاء وثلاثة أشهر مسكة سوداء وثلاثة أشهر زمردة خضراء وثلاثة أشهر سبيكة ذهب حمراء» [٤]

وقد روت الأصوات الإسنادية المؤكدة عن الرسول ـ **صلى الله عليه وسلم** ـ تاريخاً صادقاً لأفئدة هذا الشعب فى كفاحها التاريخى النبيل (٥) .

صوت الدال / صدى المدلول :

من هذا المنطلق كان المرسل إليه «استحضارا لشعب فى زمردة» ، إن الشاعر لا يمضى مردداً لصوت الرؤية التاريخية المتفائلة بل ينطلق من صوته الذى تحول إلى مفاعل رهيب الطاقة التقت فيه ذرات الأوصات الأخرى فانشطرت محدثة دوياً مفزعاً يستدعى صوت المرسل إليه الذى عبر عن موقفه فى مقدمة عمله الخالد :

«إن ابن مصر الغيور على أمه الكبرى إنما هو وحده الذى ـ لصالحها ـ ينقدها بقوة وبقسوة إذا لزم الأمر وبلا مداراة أو مداورة» [٦] .

لقد التقط سياق النفى الدوال التجسيدية الحسية (**ليست زبرجدة / ليست بنفسجة / ليست سندسة**) لتحل محلها دوال صوفية تستصرخ أشواق الذات الممزقة بين الواقع والتاريخ بمستوياتهما المتقاطعة فى علاقة الشاعر بموضوعه (المرسل إليه) «رجعة أخرى / فيض موجدة / رجع تلبية»، وتتعقد العلاقات بين محورى الرؤية، لكن الدوال عبر هذه التعقيدات ـ تتفرع فى اتجاهين دلاليين على المستوى المعجمى الخاص **ويلتقى الاتجاهان التقاء تركيبيا محدثا ثراء دلاليا منفتحا ، الاتجاه الأول للدوال اتجاه صاعد :**

(بنفسجة / تشبيه / صلاة / سعى نحو / الشعرا / زهرا / زبرجدة / انتصار / استحضار / زمردة / الحرب الأخيرة / أغنية / النصرا / تورية / من عاش / استنساخ / وجه حضارة / جسمها الحرا / سندسة / العربى / ليلى / الحبيب الأنيق / فلتسق / المحبوب/ من سقوا / درا / تفريخ / حلو / الخيرا / يملأ / دخول / جنة /

كل/ اشرب / ادخل / عاطفتى / لبنا تمرا / الكرم / قمت / مصرى/ وردة مصر / النيل / قاوم / إصبع / النهرا / مصرا / البشرى) .

والاتجاه الآخر اتجاه هابط :

(بنية النفى / تشويه / دون تأليه / خيط دم تعرى / النثرا / انكسار / اختصار / هزيمة / جراحها / تمثيلية / استشهاد / جثمان / سبى ملهاة / الأجرا / الموتى / يشكو / مضطرا / تجزئة / هزيمة / سيئة / عبد / يعذب / مومسة / حمار / طلل بكت / أبكت/ الدموع / لم يسقنى / توبيخ/ تشريخ / توسيخ / دجال مسيخ / كفرا / يلاوط / المرا / الشرا / خروج / صفرا / جعت / عطشت / عريت / وقفت / فنم / مؤجرة / غديراً أمريكى / استسلمت / كف / السعرا / ما ليس بشرى .

ولا تسعى المقابلة لأن تنسج هذه الوحدات جسد الخطاب الشعرى فى قصيدة تتجاوز الصفاء الدلالى لرؤية متوحدة «**ليست بنفسجة**» فقط بل لاتكتفى بإنتاج المفارقة الدالة على اتساع منظور الرؤية :

«**إن صاحب المفارقة الذى يتحاشى أحادية الجانب بأن يُدخل الوضع النقيض فى براعة بوصفه وضعاً لايقل صحة ، يمكن القول إنه قد بلغ بذلك موقفاً موضوعياً أو متجرداً تقريباً**» (٧) .

إن صاحب المفارقة هنا يولد مفارقة أخرى من هذه المفارقة الحيادية ، فهو يقوم بإنتاج مدلولات إنجازية من فضاء النص تتضمن أحكاماً ضمنية شديدة وساخرة ، كما يحدث فى هذه المقابلة :

«**إلى ملهاة شاتيلا وصبرا**»

على المستوى الاستبدالى يقوم الدال «ملهاة» بمهمة صاعدة تستدعى النهاية السعيدة ، لكن علاقة الإضافة التركيبية الرابطة بينه وبين الدالين التاليين المتوحدين بالعطف نحويا وفى المصير إرجاعيا تستدعى دالاً آخر هو «مأساة» باجتماع الدالين (ملهاة فى السطح / مأساة فى العمق) تتولد دلالة جديدة من الحق الدرامى ذاته هى (الفرجة المتواطئة) تلك الحالة التى تستحضر نصاً إنجازياً غائباً هو «أنا أدين» .

المفارقة التى تحدثها علاقة الإضافة بين الدوال تحدثها أيضا علاقة الإسناد حين تجمع بين دالين متناقضين تناقضاً شديداً يعلن انهيار المعجم الشعرى التاريخى انهياراً يصدم المتلقى ويضيف إلى لهجة الشاعر الشخصية :

«**ليست سندسة وأنا لست العربى**

مادامت ليلى مومسة

وحمار قبيلتها نصف ولى»

إن «ليلى» رمز العشق النقى ، وعرض القبيلة العربية المصان ومعادل الحقيقة الصوفية المطلقة تتحول إلى «مومسة» تبيع عرضها لمن يدفع فى سوق الحاضر المستباح، لذلك يتم تكرار بنية النفى المرتبطة باستمرارية العلاقة الشاذة بين الدالين فى إطار الزمن الذى يسمح بهذه العلاقة «**مادامت**» .

لقد حطم الشاعر المدلولات الإرجاعية الجاهزة للأعلام التاريخية وقامت العلاقات النحوية بدورها فى إنتاج مدلولات جديدة غير مألوفة من خلال جدلية الصاعد والهابط ، ومن قبل تمرد الشاعر على معجمه الشعرى تمرداً يضيف إليه ويؤكد خصوصيته حين أعلن أن هذه القصيدة «ليست بنفسجة» ، لم يعد الخطاب الإبداعى هنا تشكيلاً جمالياً مغايراً لأزمة الواقع المسخ ، ولم ينزلق المرسل كذلك فى سطحية

التوجيه المباشر ، بل استدعى الأزمة متخطياً الحاجز بين لغة الفن ولغة الإخبار التواصلى الاجتماعى حين استخدم أقصى الدوال الواقعية الإدانية «توسيخ» من جهة ، وحين تمرد على مصطلحات خطابه الشعرى :

- «وتشويه لتشبيه

وتشبيه لتشويه بتيه»

- «ليست زبرجدة ولكن رجع تلبية

وتعزية بتعرية لتورية .

ليست مفردات العالم الإبداعى تقنيات لغوية خاصة تمارس دورها الخداعى فى التطهير السلبى للمتلقى ، بل هى معادل للرؤية ولأن صدى الرؤية قاتم فإن مصطلحات الصوت هى الأخرى تحتاج إلى إعادة استخدام وتعرية كاشفة ليتعامل المبدع مع عالمه المزدوج (الواقع / الفن) بصدق يمكنه من صيغة التقنيات الفنية - التى يبرع كثيرون فى التلاعب الخداعى بها - على نحو خاص يكون معادلاً لرؤيته الذاتيه .

وحتى لاتتم مصادرة رؤية المتلقى ، ولكى يمارس دوره فى الإبداع يتم التمرد على النظام اللغوى المعيارى المألوف .

فالمشيرات (أسماء الإشارة / الأسماء الموصولة / الضمائر / تستخدم دون تحديد مسبق لمرجعيتها ، وتحتل النكرات فى مساحة القصيدة حيزاً واسعاً مما يجعل المدلولات الجزئية محلقة فى فضاء النص لا تكتمل إلا بالتلقى الكامل للعمل ومعايشة إيحاءاته .

إيقاع الصوت / إيقاع الصدى :

بالإضافة إلى هذا الدور الدلالى للنكرة فإنها تؤدى على مستوى البنية الإيقاعية للقصيدة دوراً مهماً إذ تجعل المقطع الختامى للسطر الشعرى مقطعاً طويلاً مغلقاً محتوياً على صامتين محدثاً إيقاعاً ذاتياً حزيناً مقابلاً للنبرة الخطابية العالية الناتجة عن المقطع الطويل المفتوح المستغل لصوت الراء والفتحة الطويلة :

«ليست زبرجدة ولا درا

ولكن بعض توبيخ

وتشريخ ليافوخ بسيخ

واجترار حكاية الهر الذى هزم الهزبرا»

إذا نظرنا إلى القصيدة بما هى بناء صوتى متناسق على المستوى العروضى ، دال على مستوى المضمون ، نجد أن الشاعر ينتقل بين الوحدة الإيقاعية «**متفاعلن**» بما يحدث فى بنيتها من تحويل يختزل مقطعيها القصيرين الأولين فى مقطع طويل واحد «**مستفعلن**» ، وبين مقلوب هذه الوحدة بما فيه من تحويل صوتى مناظرٍ (**مفاعلتن / مفاعيلن**) ويسمح السطر الشعرى بوجودهما معا :

«ليست بزهرٍ أو زبرجدةٍ

ولكن فيض موجودة

وتعريف انكسارٍ بانتصارٍ»

ويمكن للقارئ (المنشد) التحكم فى هذا البناء الإيقاعى المزدوج طبقاً لممارسته الصوتية باعتبار البيت وحدة صوتية مستقلة متكاملة - بالنظر إلى الخطاب فى إطاره الشفوى - أو استمرار عملية القراءة - بالنظر إلى الطابع الخطى للخطاب - وكأننا فى منطقة التقاء ثقافى ، كذلك يتقاطع البناء العمودى التقليدى مع البناء التفعيلى فى موضعين يرتبطان بالسياق التاريخى فأزمة الواقع تستحضر الموروث بشكل ما ، والرغبة فى التواصل مع الجماعة عبر الزمن قائمة ولو كان تواصلاً يحمل شيئاً من العبثية

الساخرة صوتياً ودلالياً لكنها سخرية المهموم إلى درجة اليأس الذى يجعل لكل الاتجاهات الفعلية غاية مختفية أو مختنقة :

وتمتعوا وتوجعوا وتشجعوا

وتضعضعوا وتجمعوا وافرنقعوا

من يملك المجرى

لأبيعه النهرا»

من يملك البشرى لأبيعه ما ليس يُشرى ؟

والملاحظة الجديرة بالذكر أيضا على المستوى الإيقاعى استهلال القصيدة ببنية حذف :

« .. هذه ليست بنفسجة»

هذا الصدام الاستهلالى إخراج للنموذج المجرد القائم فى ذهن المتلقى ، ودعوة إلى إعادة النظر فى كل النماذج الجاهزة المسيطرة التى تجعل الأمور مألوفة معتادة ولو كانت فى حقيقتها أبعد ما تكون عن ذلك ، إن الخرق العروضى المقصود يذكرنا بقول «**أوزيب بريك**» :

«إننا لا نتابع ولا نحاكم المتآمرين السياسيين إلا حينما تفشل مؤامراتهم ، أما فى حالة نجاح مؤامراتهم فإن المتآمرين أنفسهم هم الذين ينصبون أنفسهم متهمين وقضاة ، فلو تأصلت الخروقات التى تمارس على الوزن لاكتسبت هذه الخروقات ذاتها قوة القانون العروضى» (٨) .

لكن الشاعر - فى رأيى - لا يسعى لأن تتحول مؤامرته الإبداعية إلى قاعدة لأنه - بحكم طبيعته المتآمرة على النموذج - سيكون أول من ينشق عليها .

الإحالات

١ - نُشرت القصيدة فى مجلة «إبداع» عدد يونيو ١٩٩٣ م / ص ١٠٤ - ١١٣

٢ - رولان بارت مبادئ فى علم الأدلة - ترجمة محمد البكرى - الدار البيضاء ١٩٨٦م - ص٤٣

٣ - من المفيد فى هذا المقام مراجعة دراسة د. صلاح فضل لديوان «سيرة البنفسج» للشاعر ، المنشورة بكتابه «شفرات النص» القاهرة ١٩٩٠ م - ص ٨١ - ٩٠

٤ - المقريزى الخطط - القاهرة - ط ثانية ١٩٨٧ م - ١ / ٢٦

٥ - يمكن الرجوع إلى بعض هذه الأحاديث فى خطط المقريزى ١ / ٢٤ - ٢٥

٦ - جمال حمدان شخصية مصر - دراسة فى عبقرية المكان - القاهرة عالم الكتب - د. ت. ١ / ٢٨

٧ - د. سى . ميويك المفارقة وصفاتها - ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة - موسوعة المصطلح النقدى ١٣ - بغداد د. ت. ص ٣٨

٨ - رومان ياكبسون قضايا الشعرية - ترجمة محمد الولى ومبارك حنوز - الدار البيضاء - ١٩٨٨ م - ص ٤١ - ٤٢

اعتذار

تعتذر (إبداع) عن تأجيل نشر (ديوان الأصدقاء) إلى العدد القادم

أحمد مرسى

ليالى مانهاتن الشعرية

«أُمسية من أجل سراييفو

لم نكن نتوقع عندما كنا فى طريقنا إلى مسرح «سيمفونى سبيسى» فى الحى الغربى بمانهاتن، لحضور «أمسية من أجل سراييفو» التى أقامها المركز الأمريكى لاتحاد الكتاب العالمى PEN لصالح كتاب البوسنة، أن نشهد، أنا وأسرتى الصغيرة، هذا الحشد الكبير من الجمهور الذى جاء ليستمع إلى قراءات لعدد من الكتاب والشعراء البارزين، ولم يكن السبب، فى اعتقادى ، هو ثمن التذكرة، عشرون دولاراً، لأن الحدث، بعد كل شىء، قبل أن يكون إنسانياً، كان بمثابة بيان من كتاب وشعراء الولايات المتحدة وخارجها للتضامن مع شعراء وفنانى المدينة المحاصرة فضلاً عن أنه لا يستطيع إلاّ مكابر أن ينكر أن الإنسان الأمريكى ميال إلى التعاطف مع ضحايا القهر والعدوان، ما دام المعتدى ليس حليفاً أو شريكاً فى مصلحة مشتركة، وما دام هذا التعاطف لا يتعدى عمل الخير المحض الذى لا يتطلب تضحية بأرواح أو ممتلكات أمريكية.

ويضاف إلى كل ذلك أن جمهور مثل هذه الأمسية يفترض فيه أن يتألف فى الغالب من طبقة المثقفين محدودة الدخل. فالتضامن الشفهى أمره سهل. ولكن أن تدفع عشرين دولاراً لتستمع إلى قراءات شعراء وكتاب، أياً كانت مكانتهم الأدبية، فهو أمر ليس بالسهل بالنسبة للمثقف العادى.

ولكن كما قلت فيما سبق لم أعول كثيراً على هذا العامل فى توقعى غير المتفائل الذى بنيته على عدد من الملاحظات والحقائق ومن بينها استقبال زيارة **سوزان سونتاج** الأخيرة لسراييفو ، لإنتاج وإخراج مسرحية بيكيت «**فى انتظار جودو**»، الذى لم يخل فى أحيان كثيرة من الانتقاد والتجريح فى بعض الأحيان. وكان من الواضح أن ردود الفعل المسمومة كانت بمثابة

دفاع عن النفس، وقد اتخذ صورة عدوانية، يمكن تفهمها، ضد شخص رفع المرآة أمام وجوه وأرواح ميتة.

هذه إحدى الملاحظات، أما الحقائق فمنها الحقيقة التى تعارف عليها عدد كبير من النقاد والشعراء أنفسهم أن مملكة الشعر قد سقطت، ولم يعد يقرأ الشعر إلاّ الشعراء أنفسهم بل هناك من يشكك حتى فى هذا الاستنتاج المؤلم، وحجته فى ذلك هى أنه لو أن شعراء الولايات المتحدة يقبلون على **قراءة الشعر على النحو المتخيل / خاصة وأن عددهم يقدر بعشرات الآلاف، لما كانت هناك مشكلة فى توزيع** كتب الشعر التى تصدر فى **طبعات جد متواضعة،** بالقياس إلى الروايات والمجموعات القصصية الناجحة تجارياً والتى توزع بالملايين .

وبرغم خيبة الظن، تملكنى شعور بالبهجة والنشوة أمام هذا الحشد من الشباب والكهول الذين جاءوا ليعلوا إرادة البقاء على مكائد الخراب والموت . وكان اختيارعازف «الترومبت» وكاهن الجاز **وينتون مارسيليس** ليقدم الفقرة الأولى فى البرنامج موفقاً، وإن كنت لا أدرى إن كان مقصوداً . فقد وضع مارسيليس بقطعه الثلاث التى اختارها من تراث موسيقى البلوز الكلاسيكى أساس المناخ السيكلوجى والذهنى للأمسية بصورة عامة، وإن كانت تجربة السود الأمريكيين بكل مرارتها وقسوتها تشحب أمام جرائم التطهير العرقى التى يرتكبها الصرب ضد مسلمى البوسنة.

لم تكن مشاركة **مارسيليس** بغرض الترفيه عن المشاهد بقدر ما كانت محاولة ناجحة لتحضيره للسباحة فى فضاء الألم الشعرى النبيل والحلم الكابوسى الطويل، ذلك الحلم **الذى يمتد من رحلات سفن العبيد الإفريقيين إلى القارة المجهولة فى أقصى الغرب، فى القرن الخامس عشر، إلى** هولوكوست نهاية القرن العشرين.

نهايات

ديريك ويلكوت

الأشياء لا تتفجّر،
إنها تعجز، هى تتلاشى
بينما تتلاشى الشمس من الجسد
بينما - يجفّ الزبد تدريجياً فى الرمال
حتى لحظة اليوم المبرقة
ليس لها نهاية رعْديّة،
إنها تموت مع صوت
الزهور متلاشيةً مثل الجسد
من حجرة بركانيةٍ تتفصّد عرقاً،
كل شىء يشكلّ هذا
حتى نُترك
مع الصمت الذى يحيط رأس بيتهوفن.

لقد كان ظهور **وينتون مارسيليس** على خشبة المسرح أمام **إريك ريد**، عازف البيانو الفيرتيوز المصاحب له، مثل صانع المطر تتجمع السحب مع أنغامه وتتفجر فى لحظة رعدية تلقى فيها بكل أثقالها فى شحنة واحدة. ولا

أحسبنى مغالياً إذا قلت أن نحيب «بوقه» لم يغادر صداه فضاء المسرح طوال الأمسية. ولم يكن وجوده سالباً على الإطلاق، فقد كان يشتبك من وقت إلى آخر مع قصيدة هذا الشاعر أو ذاك فى جدل خلاق.

وبطبيعة الحال، ليس فى نيتى أن أستعرض الأعمال التى قدمت فى الأمسية والتى امتدت ثلاث ساعات واشترك فى تقديمها ١٧ كاتباً وشاعراً من بينهم **سوزان سونتاج، ودافيد رايف**، ابنها، **وآرثر ميلر وتونى كوشنروچوزيف برودسكى وديريك والكوت.**

حب بعد حب

د . والكوت

سيأتى الوقت
عندما سوف تحىٍّ نفسك
فى تيه، وأنت تصل
إلى بابك، فى مرآتك الخاصة،
سوف يبتسم كل منكما لترحيب الآخر،
ويقول، لتجلس هنا. لتأكل،
سوف تحب من جديد الغريب الذى كان هو نفسك.
ستعطى نبيذاً. ستعطى خبزاً. ستردّ قلبك
إلى نفسك، إلى الغريب الذى أحبك
طوال حياتك، الذى تجاهلته
من أجل آخر، يعرفك معرفة خالصة،
لتأخذ رسائل الحب من رفّ الكتب،
والصور الفوتوغرافية، والملاحظات اليائسة،
قشّر صورتك من المرآة.
اجلس. استمتع بحياتك.

وسأكتفى بمجرد استكمال بعض ملاحظاتى التى بدأتها منذ السطر الأول حول طبيعة الأمسية ومشاركة عدد كبير من الكتاب والشعراء بقراءة أعمال كتاب وشعراء غيرهم. فقد قرأت **سوزان سونتاچ** صفحات لكاتب يهودى صربى، وصفته بأنه فيلسوف، عن القومية فى زمن الحكم الشيوعى. وقد ساوى بين القومية والشمولية وكل مساوىء الحكم الشيوعى.

وأعتقد أن الكاتبة قد أساءت الاختيار لأن الأمسية لم تنظم من أجل محاكمة الشيوعية، بل لفضح التعصب العرقى أساساً.

وإذا كان الشىء بالشىء يذكر، تجرنا هذه الملاحظة إلى ملاحظة أخرى عامة. وهى أن الكتاب اليهود، وليس السياسيين وحدهم قد ركبوا موجة التعاطف مع مسلمى البوسنة لاستغلال هذه المأساة الإنسانية لغرض فى نفس يعقوب،ألا وهو إحياء ذكرى الهلوكوستا. وقد نجحوا فى ذلك. ولكن هذه الملاحظة، التى أكدها عدد كبير من الكتاب اليهود ومن بينهم **سونتاچ ورايفوويندى وارستين ولويس بيجلى** نفسه، رئيس المركز الأمريكى للاتحاد العالمى للكتاب PEN، لا تنفى إخلاص وصدق عدد كبير من الكتاب اليهود فى تضامنهم مع ضحايا حرب البلقان الذين خذلهم المجتمع الدولى.

لقد تناول الكاتب المسرحى، **آرثر ميلر**، مشكلة التعصب العرقى فى كلمته التى اقتصرت على حكاية سردها بأسلوب مشوق خفيف الظل لسهرة قضاها، فيما أعتقد

خلال الستينيات، فى **مونتنجرو**، بيوغوسلافيا السابقة، أثناء انعقاد مؤتمر الاتحاد العالمى للكتاب.

ويحكى **ميلر** أنه اجتمع بعدد من الكتاب والشعراء اليوغوسلاف، وقد حاول خلال النقاش أن يسأل أحدهم عن القومية التى ينتمى إليها كأى يوغوسلافى آخر، فكان رده ورد فعل الحاضرين صارماً ومثيراً لخجله فى نفس الوقت. إنه يوغوسلافى فقط. وعندما حل المساء دعته نفس المجموعة لقضاء سهرة فى ملهى ليلى. وهناك، كالعادة، تبودلت الأقداح وحمى النقاش الذى امتد إلى مختلف المواضيع الأدبية، حتى حدث شيء خطف أبصار واهتمام الحاضرين. لقد بدأت فتاة جميلة، كانت قد اعتلت خشبة المسرح خلسة فى غمار الجدل الأدبى، رقصة «**الستريب ستيز**»، وما أن ألقت بآخر قطعة ثياب تستر عورتها حتى بدأ الكتاب اليوغسلاف يخمنون المنطقة التى تنتمى إليها الراقصة العارية. وقد حرص كل منهم على أن يختار منطقة، وبالضرورة قومية، غير التى ينتمى إليها. فالكرواتى قال إنها من صربيا. والصربى قال إنها من البوسنة. والبوسنى قال إنها من مونتنجرو إلخ.. وبعد أن فضحوا عنصريتهم جميعاً، قام **آرثر ميلر** وسأل الراقصة: من أية بقعة فى يوغوسلافيا جئت؟ وكان جواب الفتاة من دوسلدوروف!

ريح، ماء، حجرة

(إلى روجر كايوس)

أوكتافيو باث

الماء يجوّف الحجرة،
الريح تبعثر الماء،
الحجرة توقف الريح.
ماء، ريح، حجرة،
الريح تنحت الحجرة،
الحجرة قدح ماء،
الماء يتسرب وهو ريح.
حجرة، ريح، ماء.
الريح يغنّى فى دورانه،
الماء يغمغم وهو يمّر،
الحجرة غير المتحركة تظلّ جامدة.
ريح، ماء، حجرة
كل منها شيء آخر وغير آخر؛
عابر ومختفٍ
عبر أسمائها الجوفاء:
ماء، حجرة، ريح.

وكما كانت سخرية **آرثر ميلر** لفحة هواء منعش وسط جو الأمسية والمحبط فى معظم الأوقات، كان سلوك الشاعرين، **جوزيف برودسكى**و**ديريك واكوت**، الحاصلين على جائزة نوبل، درساً بليغاً فى التواضع وإنكار الذات.

وعلى عكس ما يمكن أن يتوقعه مثقف مصرى، ظهر الشاعران المتوجان فى آخر الأمسية، دون أن ينال ذلك، بالقطع، من مكانتهما العالمية. والأدهى من ذلك، أنهما لم يقرءا شيئاً من شعرهما، ولكنهما آثرا أن قرءا مختارات من شاعرهما الأثير و.هـ. أدون W.H.AUDEN. ولا شك أن برودسكى بالذات قد أكد امتنانه

للدور الذى لعبه أودن فى تقديمه للعالم الغربى فور طرده من الاتحاد السوفيتى الذى لعبه أودن فى تقديمه للعالم الغربى كشاعر روسى منشق موهوب جدير بالرعاية . أما **ديريك والكوت**، فلا يني يؤكد امتنانه لمصادر الإبداع الشعرى الإنجليزى من شكسبير إلى أودن. ولكنه، فى الوقت نفسه، له أن يباهى بأنه قد أضاف نفحة كاريبية أصيلة ضمخت اللغة الإنجليزية برائحة البحر الكاريبى وألوان طيفه وطيوره ونباتاته، بل وبشرة إنسانه.

حقاً، لقد كانت «**أمسية من أجل سرايفو**» ناجحة بكل المعايير، وفى حدود أهدافها المحددة، وهى تأكيد التضامن مع سكان المدينة المنكوبة والباسلة المحاصرة، ومساعدة كتابها وفنانيها على البقاء.

ولكن، يبدو أن نفس معايير نجاح الأمسية لا تكفى فى حد ذاتها لإثبات أن الشعر حى يرزق لأن الشعر، برغم وجود **برودسكى ووالكوت**، لم يكن نجم الأمسية الأوحد . فلا غرو إذن أن يظل سؤالى الذى راودنى وأنا فى الطريق إلى مسرح «**سيمفونى سبيسى**» معلقاً.

وفى الحقيقة لم يدم تعليق السؤال طويلا . فقد واتانى الرد عليه بعد مرور خمسة أيام فقط على الأمسية . وجاء الرد المنشود فى أمسية شعرية نظمتها أكاديمية الشعراء الأمريكيين بالتعاون مع كاتدرائية القديس يوحنا (**سان چون**) بمناسبة الاحتفال بالعيد المئوى للكاتدرائية وبدء السنة الستين منذ إنشاء الأكاديمية . ولذلك لم تكن الأمسية مثل غيرها من الأمسيات الشعرية التى تنظم أسبوعياً فى شتى أنحاء مانهاتن فى مقاهى الشعراء فى **الإيست فيلدج** وفى كنيسة **سان مارك**، فى الإيست فيلدج أيضا، وفى مكتبة متحف بيربونت مورجان والمعهد الفرنسى وجمعية آسيا وغيرها .

فقد اقتصرت الأمسية على طبقة فريدة من الشعراء، هم الشعراء المتوجون POETS LAUREAR **چوزيف برودسكي شيسلاف ميلوش وأوكتافيو باث وديريك والكوت**، وأربعتهم من حملة جائزة نوبل للشعر . وكان الفرس المطهم الخامس فى هذه الباقة النادرة هى الشاعرة الأمريكية المتوجة للسنة الحالية **ريتا دوف** ، وهى فى الحقيقة شاعرة جامحة بكل المقاييس، وأعتقد أنى سبق أن قدمتها فى رسالة من نيويورك، بمناسبة اختيارها لهذا المنصب المرموق، وإن كان ليس له عائد مادى يذكر، حوالى ٣٥ ألف دولار فى السنة .

أخوّة

أكتافيو باث.

إلى كلوديوس بتولمى

أنا رجل: لاأخلد طويلاً
والليل جسيم.
لكننى أتطلع إلى أعلى:
النجوم تكتب.
غير مدرك أنى أُهم:
أنا الآخر مكتوب،
وفى هذه اللحظة بالذات شخص ما يتهجانى.

وأعتـرف أنى بدأت رحلتى إلى الكاتدرائية ، فى مسـاء يوم سبت ممطر كـئيب ، ولاتزال تتـردد فى ذاكرتى أبيات قصيدة « أودن» فى ذكرى و.ب. ييتس YEATS» (يناير ١٩٣٩، التى قـــرأها والكوت فى أمسية سرايـفـو، إذ يقـول «أودن» مخاطباً «ييتس:

كنت غبـياً مـثلنا: موهبتك صمدت أمام كل شيء:

تصـدق النتشـاء الثـريات، التآكل الجسدى

نـفــــــسك، آذتك أيرلـنـدا المجنونة بامتهانك الشعر، الآن إيرلندا لا يزال لديهـا جنونهـا وطقسها، ولأن الشعر لا يجعل شيـئاً يحدث: يصمد فى وداى قـولـه المأثور حـيث رؤسـاء الأعـمـال لا يمكن أن يريدوا أن يعـبـثـوا، ينسـاب جنوناً من ضياع العزلة والأحزان النشطة، من المدن الخـام التى نؤمن بهـا ونموت فـيـهـا؛ إنه يصـمـد، مْن قبيل الحدوث، فَمُ،

وكـأنى وقـعت على علة كـساد الشـعـر فى هذه الجـملة التـقـريرية البسيطة «لأن الشعر لا يجعل شيئاً يحدث». توقعت أيضـاً هذه المرة أن يكون عدد الحاضرين قليلاً، خاصة في أمـسية السبت المطيرة الكئيبة هذه.

ومـا أن وقـعت عينى على داخل الكاتدرائية التى استضافت الحدث الشـعـرى حـتى أصـابنى الذهول، خاصة عندما اضطررت، وكنت فى صـحـبة ابنتى الصـغرى ، مـهـا، أن أفترش معها الأرض الأسمنتية، مثل غيرنا من الذين وصلوا بعد أو قبل بدء الأمسية بقليل، بسبب بطء المرور فى يوم سبت مطير بدأ فـيـه الناس يسـتـعـدون لأعـيـاد الميـلاد ورأس السنة.

لم تكن القـراءة قد بدأت. وكـان ممثل الأكاديمية لا يزال يتحدث عن تاريخـهـا ونشـاطاتهـا بمناسـبـة الاحتفال ببلوغها العام الستين.

وحتى تعمم الإستفادة، ألخص تاريخـها وفعاليتها البارزة فى هذه الأسطر القليلة:

ـ أُسـست أكـاديمـيـة الشـعـراء الأمـــريكيين سنة ١٩٣٥، بواسطة مـــــارى بولـوك (١٩١١ ـ ١٩٨٦)، لتـسـاعـد الشـعـراء الأمـريكيين فى جـمـيـع مـراحل مـهنتـهـم، ولبناء جـمـهـور للشـعـر الأمـريكى المعاصرودعمه.

وخــلال الـ ٥٩ سنة الماضـيـة منحت الأكاديمية:

- ٥٨ زمـالة لإنجـاز شـعـرى متميز.
- ١٨ جائزة «والت ويتمان».
- ٣٨ جاءزة «لامونت» ، لمختارات شعرية.
- ٣٠ جـائزة «بيـتـر لافـان»، للشعراء الشباب.
- ١٤ جـائزة «هارولد مـورتون لاندون» لترجمات شعرية.
- جـوائز شـعـر سنوية فى ١٧٦ كلية وجامعة.
- ٢٥ منحـة طارئة من صندوق الشعراء الأمريكيين.

ومع ذلك، وبرغم هذا العـــدد الغفير من الحاضرين الذين شغلوا مقاعد وأبهاء وأرضية الكاتدرائية الضـخـمة، لا أستطيع أن استنتج حقيقة قاطعة أستدل بها على حجم جمهور الشعر الحقيقى.

ولا يجب أن يعـمينا هذا العدد الضخم من الحاضرين، الذين تركوا بيوتهم الدافئة، أو أجلوا مشاهدة هذا أو ذاك الفيلم من بين العديد من الأفلام الجيدة التى تصادف عرضها

على غير العادة فى موسم الأعياد الذى يتميز فى الغالب بأفلام تجارية معينة، أو حتى أجلوا التردد على المحال الكبيرة لشراء الهدايا التقليدية، وهى مهمة لا تتم فى يوم واحد. لا يجب أن يعمينا ذلك عن حقيقة أننا نتحدث عن جمهور أمريكى تربى على ثقافة شعبية تمجد الشهرة والنجاح والنجومية، ثمرة الشهرة والنجاح . ويتساوى فى هذا الوله بالنجومية، فى أحيان كثيرة،من حقق شهرته بسبب إنجاز علمى خارق أو أدبى أو فنى أضاف جديداً إلى التراث الإنسانى، وبين زعيم المافيا الذى دوخ السلطات الفيدرالية التى تحاول الإيقاع به، **جون جوتى**، على سبيل المثال لا الحصر.

فالاحتمال كبير إذن فى أن الفضل، أو بدقة أكثر قدراً كبيراً من الفضل فى تدفق هذه الجموع الغفيرة إلى الكاتدرائية ، يعود إلى شهرة أسماء نجوم الأمسية الشعرية. فربما كانت هذه هى أول مناسبة فى التاريخ يجتمع فيها أربعة شعراء يحملون جائزة نوبل فى أمسية شعرية واحدة شاركتهم فيها أول شاعرة سوداء تشغل منصب «شاعر الولايات المتحدة المتوج».

. ومع ذلك، أستطيع أن أقول، أيا كانت الاحتمالات والاستنتاجات وهى، بطبيعة الحال، قابلة للجدل، أن الشعر ـ فى الولايات المتحدة ـ مهما قال **دانا جيويا** DANA GIOIA، صاحب كتاب «**هل يهم الشعر**»، لا يزال ينبض بالحياة. وهو يستمد حياته من هذا الجمهور الذى تجشم الصعاب ـ الخوض فى الأمطار والبرد والتضحية بأمسية يوم سبت ـ ليستمع إلى قصائد أربعة شعراء وشاعرة.

* ملحوظة: لم يتنكر أى من شعراء الأمسيتين للأوزان الشعرية وإن اتسم تناولهم لها بحرية خلاقة!



إسماعيل صبرى

الوحــل والذهــب

جان جينه، أحد عمالقة الأدب الفرنسى والعالمى فى القرن العشرين، تضاهى مكانته مكانة **بروست، وكافكا، وجويس، وسيلين، وأرتو. ومنذ البداية، عندما اكتشفه جان كوكتو** وتنبأ له بالتربع على عرش الأدب، ثم بعد ان رفعه الفيلسوف الفرنسى **چان پول** سارتر إلى مرتبة «القداسة» فى مؤلفه الضخم الشهير « **جان جينه**» «**قديس وشهيد**»، فإن هالة الاسطورة تحيط به.

وقد جاءت كل الدراسات والكتابات التى جرؤت على التصدى لحياة او أعمال **جان جينه** ـ مثل دراسات **چاك ديريدا وإيڤ بونفوا** ـ بعد مؤلف سارتر الذى اعتبر فيه جينه مثالا على الحرية الوجودية، لتعزز وتؤكد هذه الهالة التى أحاطت به ولتلقى به فى سجن آخر مختلف عن السجون التى عرفها طوال حياته وهو السجن الذى يلقى فيه كل من يتهم بالموهبة والعبقرية.

وفى الأسابيع الأخيرة صدرت فى باريس الترجمة الفرنسية، فى نفس وقت صدور النسخة الانجليزية، من **السيرة الذاتية** التى تحمل عنوان «**جان جينه**» والتى كتبها الروائى والكاتب الامريكى **إدمون وايت**.

وقد أحدث الكتاب أصداء واسعة لما يلقيه من ضوء قوى وأخاذ على حياة وأعمال جينه ولكن أيضا للصورة المختلفة التى يقدمها عن الكاتب الشهير وهى صورة تختلف تماما عن الصورة التى أعطاها جينه عن نفسه طوال حياته من خلال أعماله واحاديثه ومقالاته.

ويحلل **إدمون وايت** فى سيرته الذاتية بدقة شديدة العلاقة بين **جينه** الانسان وجينه الأديب دون أن يصدر حكما أخلاقياً أو مديحاً أو هجاء ويكتفى بعرض نتائج أبحاثه وتحقيقاته بحيادية كبيرة دون أن يتخلى عن خصائص السيرة الذاتية

على الطريقة الامريكية أى الحيوية والايقاع المتدفق الذى يسيطر على انتباه القارىء من الصفحة الاولى إلى الصفحة الأخيرة.

وهكذا بعد سبع سنوات من وفاة **جان جينه**، تأتى هذه السيرة الذاتية لتؤكد أن الكاتب الفرنسي خلق لنفسه صورة وشخصية تختلف عن الحقيقة لعجزه عن تحقيق مثاله الاعلى فى العالم الواقعى أو بعبارة اخرى إن **جان جينه** عاش تمرده وفوضويته الحقيقية من خلال أدبه مما ينزع عن الكاتب هالة الأسطورة التى احاطت به وبحياته الفريدة.

ويبدأ **وايت** بالسنوات الأولى من حياة **جينه** حينما عثر عليه طفلاً لقيطاً، ثم سلم لعائلة تبنته منذ كان فى شهره السابع وحتى الثالثة عشر من عمره. ورغم أن عائلته بالتبنى أحسنت معاملته فى الواقع، فانه أعطى على الدوام صورة مخالفة تماما ليؤكد صورة الطفل اللقيط الذى قضى طفولة بائسة تعسة لا مكان فيها لمشاعر الحب والحنان.

كذلك كان الاعتقاد السائد هو أن **جينه** لم يكن واسع الاطلاع ولم يكن قارئا للادب مما يؤكد أن موهبته تفجرت كقوة طبيعية تلقائية وبدائية ولكن **إدموند وايت** يؤكد على العكس من ذلك أن **جينه** شأنه شأن الشاعر **رامبو** قرأ كل ما وقع بين يدية من القصص الشعبية التى سادت القرن التاسع عشر حتى بروست مروراً برونسار راسين الذين يظهر تأثيرهم جميعا على أسلوبه

أما السرقات الشهيرة التى ألقت **بجينه** سنوات طويلة فى السجن والتى بررها **جينه** نفسه بأنها نوع من الانجذاب نحو الانحراف، فإن **إدمون وايت** يؤكد انها مبالغ فيها، فقد كان يسرق كتبا أحيانا وأحيانا أخرى يسافر دون تذكرة فى القطار، وليست جرائم حقيقية كما اراد جينه أن يصورها

ويرى **إدموند وايت** أن جينه فى هذا الصدد يشبه الكاتب الفرنسى الشهير **مارسيل بروست** الذى حول بلدة فرنسية صغيرة عديمة الأهمية إلى بلدة «**كومبرى**» الرائعة فى عمله الضخم «**البحث عن الزمن الضائع**» **فجان** چينه قام بإخراج عالم من الأشقياء والقتلة والمجرمين والمتمردين على المجتمع والحياة من مخيلته، واذا كان هذا العالم قد سيطر على تفكيره ومارس نوعا من السحر على أعماله فلأنه لم يكن قادراً على القيام بما يتطلبه الانتماء إلى هذا العالم. ولذلك فإنه عاش من خلال كتبه ومن خلال الصورة التى خلقها عن نفسه وعن حياته حياة كبار الاشقياء ونشوتهم فى خروجهم على القانون

أما مأساة **جينه** الحقيقية فى رأى كاتب سيرته الأمريكى فهى أنه جلب التعاسة والموت لكل من أحبوه سواء صديقه الأمريكى الذى انتحر شنقا أو رفيق عمره العربى عبد الله الذى انتحر بدوره فى ظروف رهيبة.

ويعتبر **إدموند وايت** أن الفترة الأكثر سواداً وأكثرها مجدا فى الوقت نفسه وفقا للمثال الأعلى لجينه، هى الفترة التى قضاها من الخامسة عشر من عمره حتى التاسعة عشر فى سجن ميترى الذى اتسمت فيه المعاملة بالوحشية والفظاظة منقطعة النظير. فانطلاقا من هذه التجربة، يفسر وايت تعاطف **جينه** مع الفهود السود الأمريكيين والفلسطينيين المحرومين من حقوقهم ولكنها الفترة التى اكتشف فيها جينه أيضا وراء جدران هذا السجن

قيم الفروسية الذكرية والطقوس الخاصة بالسلطة وبالجنس وكافة العلاقات التى تنتظم فى هذا الإطار.. علاقات الشرف والخيانه، السيطرة والخضوع، الحقيقة والتنكر وجميعها موضوعات تغذى روايته ومسرحياته ويعلق إدموند وايت على ذلك قائلا« أن جينه الذى يمكن اعتباره نتاجاخالصا للدولة الديمقراطية الحديثة عاش مكبوتا كما لو كان يبحث عن زمن الإقطاع فالحرية الكاملة والسهولة تعد بالنسبة له أموراً بغيضة، والابداع الادبى لا يمكن ان يتم إلا على هامش المجتمع وضده.

وإذا كان **جينه** قد سعى إلى إخفاء وتغيير الحقائق الخاصة بحياته لتكون على مستوى حلمه ومثاله، وإذا كان صور سرقاته الصغيرة على إنها جرائم فليس ذلك للتفاخر، ولكن لأنه كان يعرف تماماً أنه لا مصدر «للجمال سوى الجرح الذى يحمله كل منا مرئيا تارة وخافيا تارة أخرى فى داخله والذى يبقى مع كل إنسان أينما ذهب» فمنذ مولده لقيطاً فى عام ١٩١٠ فى باريس وحتى وفاته التى أتت فى إطار ملابسات غامضة فى أحد فنادق الحى الثالث عشر فى باريس عام ١٩٨٦، فإن مسيرة **جان جينه** تبدو كمفارقة وكسعى نحو القداسة من خلال طريق الآلآم الذى عبدته الهامشية والخيانة والسرقة والدعارة والرغبة فى الشر المطلق

وقد عاش **جان جينه** مفارقاته كضرورة لاغنى عنها لعمله الادبى : فهو الفوضوى الذى يعشق التدرج الهرمى، والسارق الذى تجذبه حياة السجن، والبعيد عن الدين الذى تسيطر عليه الأساطير والطقوس المسيحية، والفار من الجيش الذى تسحره الحياة العسكرية والرافض لفكرة الوطن الذى يدافع عن حق المبعدين والمنفيين فى العودة إلى أوطانهم، والكاتب ذو الأسلوب الراقى الذى يعلن احتقاره للأدب..

مفارقات وتناقضات عديدة حاول **إدموند وايت** تفسيرها ورغم كل شىء يبقى سر جينه مجهولا : فرغم جهود **وايت** للتعريف بكافة التأثيرات الأدبية التى تعرض لها جينه أو كيفية انتقاله إلى الكتابة، فإن تحول السارق الصغير إلى كاتب كبير يمتلك لغة واسلوباً منمقاً كأسلوب **شاتوبريان** وراقيا فى الوقت ذاته كأسلوب **مالارميه وبروست** تغلفه وحشية وجرأة تذكران بأسلوب **سيلين**، يبقى سراً من الأسرار، فقدرته على تحويل الوحل والطين إلى ذهب تبقى فوق قدرة الدارسين على التفسير والشرح، فكتبه تظل كما أرادها : زهرة مدارية فريدة ومدهشة كما لو كانت قدانبثقت من العدم فوق ركام من القمامة.

إبراهيم عبد المجيد

السؤال الملتبس فى قابس

فى **قابس**، على مسافة ٤٠٠كم من تونس العاصمة أقيم الملتقى الثانى للروائيين العرب حول موضوع «**المؤثرات الأجنبية فى الرواية العربية**». شغل الملتقى أيام ١٠، ١١، ١٢ من ديسمبر، كنت مدعواً إليه من القاهرة مع الكاتب الكبير إدوار الخراط الذى كان محل تكريم المؤتمر هذا العام.

شغل تكريم **إدوار الخراط** اليوم الثالث كله فى جلستين رأسهما الكاتب الكبير **توفيق بكار**. فى الجلسة الأولى تكلم أربعة كتاب عن **إدوارالخراط** هم **إلياس خورى** من لبنان، وكاتب هذه الرسالة من مصر، و**شعيب حلفى** من المغرب ، و**الصادق القاسمى** من تونس.

كانت كلمة **إلياس خورى** حول الاسكندرية وبيروت عن المدنية الكوزموبوليتية فيها. عن كتابة **إدوار الخراط** للمدنية، وكتابة المدنية **للخراط**. وكانت كلمتى عن الاسكندرية سيدة العالم الهيلينى القديم. مدينة الشعر والترف. تلك التى اضمحلت حتى جاء كتاب من نوع **كافافيس وداريل وفورستر** ليعيد إليها الروح العالمية، فى الأدب على الأقل، وكيف جاء **إدوار الخراط** ليبعث هذه الروح مرة أخرى، أو ثالثة، فى المدنية التى ازدادت اضمحلالاً.. وكانت مداخلة **شعيب حليفى**، وهو ناقد شاب من المغرب، وله رواية بعنوان «**مساء الشوق**»، حول «**لماذا يكتب الخراط**» بينما ألقى **الصادق القاسمى** ـ ناقد تونسى شاب لرسالة ماجستير عن **إدوار الخراط** ـ بحثاً حول «**قلق النص قلق الإنسان**»...

فى الجلسة الثانية للتكريم، حضر والى **قابس**، والمعتمد، والنائب الجمهورى، والقى **إدوار الخراط** بحثا طويلا عن كتابته أضاء فيه مناطق كثيرة من تجربته الأدبية.

هذا كان اليوم الأخير..

في اليوم الأول، بعد كلمات الافتتاح، تم تقديم الكاتب الجزائرى «**واسينى الأعرج**» ليقدم شهادته كنوع من التقرير لموقف الكتاب الجزائريين المحاصرين والمهددين من قبل الجماعات الإرهابية الآن. قدم واسينى الأعرج شهادته بعنوان «**شيء عن بهاء الكتابة**» اختتمها بحديث عن يوم في حياة الكاتب الجزائرى ألقى بظله الحزين علينا. كيف حقا يعيش الكاتب الجزائرى تحت كل هذا الإرهاب لقد هجر أكثر الكتاب بلادهم إلى فرنسا، ولم يبق إلا عدد قليل مهددين بالقتل كل يوم، أو متحالفين مع قوى الظلام مثلما فعل للأسف الشديد **الطاهر وطار**!!

إننى أفضل أن أثبت في نهاية هذه الرسالة نص ذلك الجزء الصعب ضد شهادة «**واسينى الأعرج**» وليس الآن.

بين البداية والختام، وفي برنامج مزدحم شغل يوما واحداً قرئت شهادات لعدد من الكتاب هم:

مهدى عيسى الصقر من العراق، **إلياس خورى** من لبنان، **ونجوى بركات** من لبنان أيضا. **مولودى شغموم** من المغرب، **وشعيب حليفي** من المغرب أيضا، **محمود طرشونة** من تونس، **ونبيل سليمان** من سوريا. **وإبراهيم عبد المجيد** من مصر.

أثارت الشهادات كثيراً من الأسئلة عن إبداع الكتاب، ووضح فيها مدى الصدق والحميمية كان ذلك في الصباح وفي المساء تم تقديم عدد كبير وقوى من الدراسات الأدبية منها دراسة **عبد الحميد عقار** من المغرب، وقدمت دراسة على درجة كبيرة من الأهمية **لنبيل سليمان**، الروائى السورى المعروف، عن «**السؤال المتلبس**». ما بعد الحداثة في الرواية العربية. تناول فيها موقف عدد من النقاد والمفكرين الغربيين من ما بعد الحداثة، كذلك آراء عدد من الأدباء والنقاد العرب، وكذلك توقف عند عدد من الأعمال الروائية العربية الهامة ووضح عمق المراوغة في المصطلح «**بعد الحداثة**» وتعدد الرؤى والتفسيرات، والتباس السؤال.

شهد الملتقى وحضر ندواته عدد كبير من الجمهور، معظمهم من طلاب المدارس الثانوية والعالية، ذلك أن الرواية يتم تدريسها في تونس بشكل مكثف، وشارك هذا الجمهور مع جمهور النقاد في المناقشة التى حازت دراسة د. سهيل إدريس ونبيل سليمان على الكثير منها.

لقد لاحظت أن للرواية المصرية مكانة كبيرة عند جيل الشباب هناك، وكانت هناك أسئلة هامة عن أعمال **صبرى موسى** و**أبو المعاطى أبو النجا**.

● اقترح المجتمعون أن يكون الكاتب المكرم في العام القادم من إحدى دول المغرب العربى. ثم اقترح عدد من الأسماء وتركت مهمة الاختيار لقيادة الملتقى.

● أصدر المجتمعون بيانا يندون فيه بالارهاب ويساندون فيه المثقف الجزائرى في محنته .. إذن نعود إلى كلمة.. **واسينى الأعُرج** عن «**يوم في حياة كاتب جزائرى**»

أقوم في الصباح. أغسل وجهى. أشرب القهوة أو لا أشربها غير مهم تسبقنى ريم - ثمانى سنوات - إلى الشرفة. تمسح بعينيها المحيط ثم تعود وهى

حزينة. «لاشيء» ويتدحرج باسم - عشر سنوات - نحو النافذة المطلة على موقف السيارات ثم يعود بسرعة. هناك شخص متكيء على السيارة . أحاول أن اقنع نفسي واقنعهم بأن الشخص عادي . ثم تسبقنا الزميلة السينمائية التي لا يعرفها الناس وتسكن معنا . تنزل . تراقب المدخل وتعطي إشارتها وكأننا في فيلم بوليسي. أغادر المربع الصغير الذي أسكنه بعد أن سرقت منا الشوارع والمدينة وأقول في خاطري لابد أن يكون القراصنة الأتراك قد مروا من هنا، ولابد أن يكون في عقل هؤلاء القتلة جنيات انكشارية، فقد كان هؤلاء البحارة عندما يدخلون العاصمة يدمرون كل شيء يصادفونه في طريقهم . القطط نفسها لا تنجو منهم .

أدور حول السيارة ثم أفتح الباب وأركب مغادراً المكان ورافعاً رأسي باتجاه نوافذ البيت المشرعة. ألوحُ بيدي نحوهم ثم أنسحب بسرعة. عندما أصل أتردد. أين أوقف السيارة. لابد أن أغير المكان. البارحة أوقفتها في الجامعة . اليوم في الشارع الخلفي **لديدويش مراد** فهو أمن . وتضحك في خاطرك. أي أمن! ثم تختلط مع العابرين متنكراً بيديه ونظارات سوداء. فجأة يدق أحدهم فوق ظهرك. تلتفت. أحد أصدقائك . تضحك قليلاً تودعه وأنت تكتشف أن تنكرك يؤكدك. على العكس مما تتصور. تمشي. تسمع طقطقات الأحذية النسوية. تتلذذ بنعومتها. لم يبق شيء في هذه البلاد سوى النساء الرائعات. عندما تكون وراءك امرأة تشع بالأمان. فجأة تتغير النقرات لتصبح خشنة. تلتفت قليلاً. تتوقف عند محل «**باطا**» تترك الشخص الذي وراءك يمر ثم تغير الرصيف الآخر فاتحاً أمام عينيك مساحة واسعة لمراقبة الوجوه التي وراءك والتي قدامك وتواصل. ثم تغير الرصيف ثانية وثالثة والشارع يزداد طولاً وضيقاً. فجأة تتذكر الليلة الماضية، والكتابة التي تستعصي عليك، والرواية الأخيرة التي بدأت تملؤك.تقول هذا رهان قشة نجاة وحياة. يجب أن أنتهي من كتابتها. شيء واحد يحزنك هو أن تنتهي قبل إنهائها في هذا البيت الواسع العتيق لصديق جاءك ليلا وهو يردد يجب ألا تبقى هنا، إنهم يبيدون أعضاء المجلس الاستشاري وأعضاء لجنة الكشف عن حقيقة اغتيال الطاهر جاووت ثم يقول : هل تلقيت تهديدات جديدة. تقول صارت مبتذلة لكثرتها، يقول بيتي صغير وحميم وتخرج بدون عودة. والغريب أنه في مثل هذه اللحظات تتمرد الذاكرة المطلوبة وتتكسر الكثير من القيود وتتآلف الحياة مع الموت .

في المطعم تقول لي إحدى الصديقات وهي تحاورني لجريدة لماذا لا تغادر البلد؟ أضحك وأقول لست عنترة ولكن لا وطن لي غير هذا. الدنيا مغلقة على ذاتها ولكني أحاول الحذر قدر المستطاع. غادرت الجامعة هذه السنة تفادياً للأوقات المضبوطة وأتفادى المقاهي والمطاعم. التعود على حياة أخرى. ويجب ألا نحول الدنيا إلى جحيم متنقل. نحن في حاجة أن نكون رومانسيين حتى لو كان خطر هذه الرومانسية غاليا، ونعتبر أن مسألة الحياة والموت، مسألة قدرية وكفى. وعندما تنتهي من اللقاء تمتصك الشوارع من جديد باتجاه إتمام رزنامة اليوم.المطبعة. حضور خبازة زميل اغتيل البارحة. البريد. تجمع الصحفيين والمثقفين ثم العودة مغيرا الطريق تماما. تركب سيارتك.

وعندما تصل الأتوروت، وهى أكثر الاماكن أمنا فى السياقة، تنسى نفسك، ولاتراقب من خلال المرآة السيارات التى خلفك. يبدو لك الوطن جميلاً ومدهشاً وتدخل فى غمرة استعادة الوجوه التى ذهبت وأنت تقول :

«فيما كان يفكر **الجيلالى** اليابس فى ذلك الصباح الممطر من يوم الثلاثاء ١٦مارس١٩٩٣ قبل أن تخترق رصاصات متعددة صدره ورأسه؟....

ملحوظة **واسينى الأعرج** هو أيضا زوج الشاعرة **زينب الأعوج** الموضوعة على قائمة القتل لرئاستها لجنة نسائية ضد الإرهاب ..



تنويه

تم تاجيل نشر قصيدة أحمد عبد المعطى حجازى وعبد الرازق عبد الواحد وحسن طلب، وكذلك دراسة الدكتور محمد عبد المطلب إلى أعداد قادمة بسبب ضيق المساحة المتاحة عن استيعاب سائر القصائد والدراسات الخاصة بملف عصر الشعر.

ولهذا السبب نفسه. تمَّ تاجيل نشر الكشّاف السنوى الخاص بعام ١٩٩٣ إلى العدد القادم.

أصدقاء إبداع

استمراراً لحوارنا مع الأصدقاء الأعزاء، الذين تعتز بهم إبداع وصلنا هذا الشهر عدد من الرسائل لا بأس به، حملت داخلها باقة من القصص القصيرة التى يفضلها أصدقاء الباب من كتاب القصة، ولعلنا كنا نحاول دائماً الرد على أكبر عدد ممكن من الرسائل التى تصل إلينا، لكن كما يقال «ما باليد حيلة»... خاصة إذا كان البعض يصر على مراسلتنا رغم إجابتنا على رسائله السابقة بل ونشر أعمال له أحياناً.

ومن هؤلاء الصديق «ماهر منير كامل» من المنصورة وهو كاتب جيد أرسل لنا الكثير من القصص، وقد اخترنا له قصيدتين نشرتهما له المجلة فى عدد أغسطس الخاص بالأدباء خارج العاصمة، ولقد احتفت المجلة به وبغيره من الأدباء خارج العاصمة، وكان احتفاؤها به يتمثل فى نشر قصتين، وليس قصة واحدة... وذلك يدل على المساحة التى تفردها إبداع لكتاب القصة والإبداع فى كل فروعه مهما بعدت المسافة وعبر ما يمكن أن يكون جيداً... ونشكر لماهر منير كامل اهتمامه بالمراسلة الدائمة للمجلة، مما يؤكد ثقته فى إبداع.

كذلك وصلنا رد على ما كتبناه فى العدد الماضى ويخص الصديق محمد عبدالواحد، وبهذه المناسبة نطمئن الصديق محمد عبدالواحد الذى سارع بالمراسلة بمجرد نشر ملخص رسالته السابقة وليعلم أن ما يفد للمجلة يقرأ بعناية، ونعده أن ننوه عن أعماله وننشر له عملاً فى الأعداد القادمة.

ولقد وصل المجلة خطاب من الصديق على محمود برعى من سوهاج - البلينا - بنى حلوة حاملاً عدد من القصص والأقاصيص القصيرة..... اخترنا منها الأقصوصة التالية....

•

لحن الكلمات

على محمود برعى

شكوت له فشلى وما قد يسببه من مشاكل لا حصر لها فلوّن قسمات وجهه بالتعاطف معى وهوّن من عسير أمرى.. أكدت له صعوبة موقفى فحاول الحزن من أجلى وابتسم..! وعندما وضعوا على صدرى وساماً كانت فرحتى تختلف.. ذهبت إليه كى يشاركنى

سعادتى.. وقفت أمامه فارداً صدرى ليراه فنظر بعيداً وتحدث فى أشياء كنت أحاول نسيانها... أشرت إلى صدرى مقاطعاً... اقترب منى ودفن عينيه فى صدرى ثم جاهد كى يعلن سعادته بنجاحى.. فتهدج صوته وبكى.

ومن الصديق محمود عبدالمطلب من بنها القصة التالية:

●

السفر فى الزمن المجهول

محمود عبدالمطلب الأشهب

توارت شمس المغيب عند الأفق البعيد فاصطبغ بحمرة قانية لم تكد تظهر حتى بدأت تفر هاربة...

استلقى على أرض يكسوها العشب الرطيب وتطلع إلى السماء... لمع فوقه نجم تفصله عنه ملايين السنين الضوئية فتألم فى حسرة... استسلم لنسمة باردة وسافر فى الزمن المجهول...

طوفان الماء يغرق مدينته، وسفينة نوح قد ولى زمانها... أيوب العصر يستند فى استسلام إلى جدار متهالك ينتظر فى صمت المكروب ولهفته برءا من دائه...أيقظه من غفوته حشرة هائمة طواها ظلام الليل الطويل... تذكر أنه على موعد مع الطبيب... استجمع أنفاسه.

اللاهثة وأخذ يتمتم بآيات من القرآن الكريم حفظها عن والده... شعر براحة طارئة فسأل نفسه بصوت مسموع :

لماذا يتدهور كل شىء بسرعة الصاروخ

تبادل مع الطبيب حديثاً عابراً عن زمالة قديمة بالمدرسة الثانوية... انتهي الطبيب من فحصه وأخبره أنه يتمتع

بقلب شاب وان التحاليل لا تنذر بوقوع كارثة... انتابته فرحة طاغية بعد أن أزيح عن صدره هم ثقيل...

فى الطريق... ترامت إلى سمعه ألحان شعبية تعزفها فرقة للموسيقى النحاسية يعشق عزفها... غاص بهمومه فى

أمواج الفرحة...

استقبلته زوجته بوجه قلق وأسئلة متلاحقة... توضأ للصلاة... تناول عشاءه وصعد إلى فراشه... شعر بالدفء

واستسلم له ثم راح فى سبات عميق.

ومن القصص الجيدة التى وصلت المجلة، والتى اتسمت بالروح الرومانسية قصة الصديقة سلوى محمد عثمان، التى تصرح بأنها تخرجت من إحدى الكليات العلمية بالإسكندرية، لكنها تهوى الأدب وتعشق الشعر والقصة على وجه الخصوص، وتحب القراءة بصفة عامة... وربما ذلك هو ما رمى بها بين شاطئى بحر الكتابة الزاخر، ومن ثم ظهرت لمساتها الخاصة التى تتسم بالشاعرية والشفافية، التى مزجت بينها وبين رؤيتها للبحر الكبير فى الإسكندرية، وتلك سمة من سمات أدباء الإسكندرية، حيث يلاحظ أن البحر له تأثير كبير كخلفية على كتابات هؤلاء. بل وكتابات بعض الأدباء والعالميين مثل كفافيس الشاعر اليونانى، و«داريل» عاشق الإسكندرية الذى كتب رباعيته الشهيرة عنها.. وهذه هى القصة.....

ماذا بعد الغروب؟

سلوى عثمان

كانت تسير على الشاطىء كعادتها تتهادى خطواتها على ترنيمات الأمواج اللاهية فوق الرمال. كانت تعشق البحر. حين تُلقى إليه بناظريها فكأنها ارتمت فوق صدر أمها الحانى، وتعود وقد تخففت من همومها فقد ألقتها فى اليم تذوب بين الأمواج.

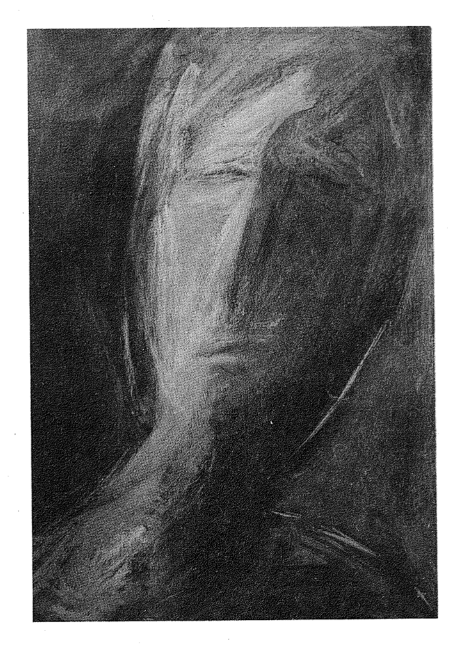
إنها لا تدرى لماذا تعشق البحر. ولكنها تدرك أن له سِر غامض كسِر الحب فى قلوب المحبين فهم لا يدرون لماذا أحبوا ولكنهم يحبون.

كان ذلك فى أوليات شهر سبتمبر. ما أروع الاسكندرية الجميلة، عروس البحر المدللة فى ذلك الوقت من السنة حين الكون الحائر بين الصيف العابث والخريف الحالم الوديع. وكان الوقت قبيل الغروب وقد أخذت بعض النسائم الرقيقة تنساب فى نعومة وتتسابق فى مرح بعد أن ظلت طوال النهار حبيسة تخشى حرارة الشمس ولهيبها.

أخذت تخطو فوق الرمال شاردة، تاركة آثارها على وجه الرمل مثلما تترك السنوات المتلاحقة آثارها على الوجه الجميل حين يخطو نحو الخريف. وظلت فى سيرها شاردة يسبح وجهها الجميل مع أفكارها المسافرة لا تهتدى إلى شاطىء. وأخيراً رست عيناها الساكنتان على شاطىء الصخور المترامية على امتداد الرمال. وتوقفت عن السير تمعن النظر إلى تلك الصخور الواقفة فى سكون تراقب الأمواج فى صمت كأمهات دفعهن الحنان فوقفن يرقبن أطفالهن اللاهين عند الشط، بينما أخذت الأمواج تندفع إليها مرحة تطوقها فى حب ثم تنطلق مسرعة إلى اليم لتعاود سباقها من جديد.

ونظرت نحو الأفق. كانت الشمس تستعد للرحيل واتجه موكبها الحزين نحو البحر وامتثلت لأمر الفراق الذى قُدر لها منذ الأزل. وبدأ الموج يجذبها نحو المجهول ووجهها يبتعد شيئا فشيئا فإذا اختفى نصفها أطل النصف الآخر يُلقى نظرة أخيرة على الكون قبل أن يختفى. وغاب وجه الشمس وإذْ رحل فقد رحل معه الضوء والدفء وبدا الكون ذابلاً كالوجه أضناه طول البكاء، وأخذ الليل يسرى فبدا الكون رمادى الرداء.

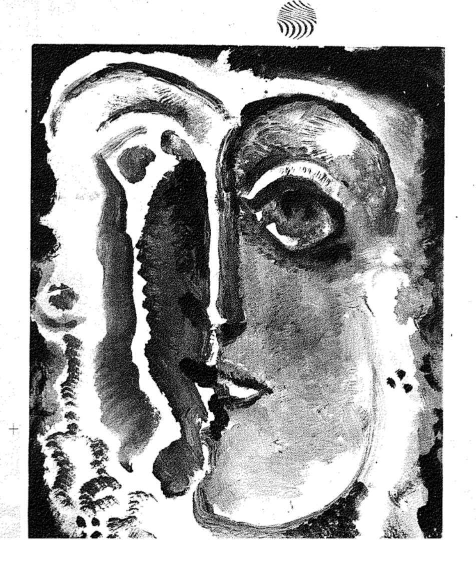
وعلا ضجيج الموج وازداد صخبه وتنبهت هى على مشهد دق له قلبها. فهناك على مسافة غير بعيدة كان يجلس شاب وفتاة على إحدى الصخور العالية متجاورين، ربما كانا يتهامسان. ترى هل كانا يشهدان البحر على حبهما أم هما عاشقان له مثلها وأرادا أن يشاركهما نجواهما. وأحست بالبرودة تسرى فى كيانها. وتساءلت: أما يشعران بالبرد؟ وأتاها الجواب من أعماقها مدوياً. إن البرد لا يصل إلا إلى القلوب الخاوية، تلك القلوب التى هجرها الحب فهجرتها الحياة وعشش فيها اليأس فباتت موحشة مظلمة. ولكن أيظل قلبها بلا حب، بلا حياة؟. إذا كانت شمسها قد غابت فلابد لها من شروق آخر وإذا كان الليل موعدها فغداً فجر جديد.



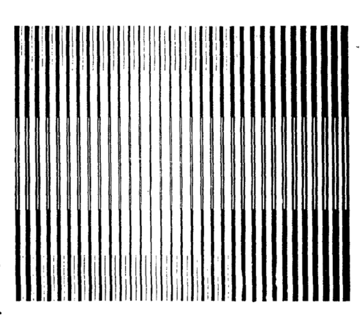
من أعمال الفنان : وجيه وهبه

إبداع

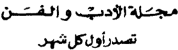
التراث القبطى تراث لكل المصريين



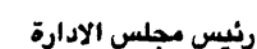
العدد الثانى • فبراير ١٩٩٤







رئيس مجلس الادارة



رئيس التحرير

أحمد عبد المعطى حجازى

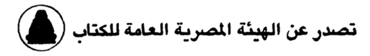
نائب رئيس التحرير

حسن طلب

المشرف الفنى

نجوى شلبى





الاسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكويت ٧٥٠ فلسا ـ قطر ٨ ريالات قطرية ـ البحرين ٧٥٠ فلسا . سوريا ٤٠ ليرة ـ لبنان ١٥٠٠ ليرة ـ الأردن ٧٥٠ر٠ دينار ـ السعودية ٨ ريالات ـ السودان ٢٢٥ قرشا ـ تونس ٢٠٠٠ مليم ـ الجزائر ١٤ دينار ـ المغرب ٣٠ درهما ـ اليمن ٣٠ ريالا ـ ليبيا ٨٠ر٠ دينار ـ الإمارات ٨ دراهم ـ سلطنة عمان ٨٠٠ بيزة ـ غزة والضفة ١٠٠ سنت ـ لندن ١٥٠ بنسا ـ نيو يورك ٥ دولارات .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ جنيها مصريا شاملا البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨,٧ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وامريكا وأوربا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : جنيه واحد



السنة الثانية عشرة • فبراير ١٩٩٤ م • شعبان ١٤١٤هـ

هـــذا العـــــدد

صورة الغلاف الأمامى للرسام جورج البهجورى.

أحمد عبد المعطى حجازى

التراث القبطى تراث لكل المصريين

لن نستطيع مهما أوتينا من سداد الرأى وبلاغة القول وصدق الولاء للوطن والاعتزاز بتاريخه كله وبحضارته مذ بدات وبأهله أجمعين، أن نضيف شيئاً كثيراً إلى ما جاء فى التراث العربى الإسلامى عن مصر والمصريين والأقباط منهم بالذات.

فمصر فى القرآن الكريم أمن وسلام وملك وعمران.أرضها فردوس وصروحها ذرى شاهقة. والقرآن الكريم يصف ما كان فيه الفراعنة من النعمة والمنعة والعظمة والسلطان فيقول **«كم تركوا من جنات وعيون، وزروع ومقام كريم، ونعمة كانوا فيها فاكهين».**

ويقول النبى العربى صلى الله عليه وسلم مبلغاً عن ربه مفاخراً باخواله وأصهاره **«استوصوا بالقبط خيراً فإن لكم منهم صهراً وذمة».**

ومصر لدى الفقهاء والرواة والمفسرين والمحدثين والرحالة العرب صانعة التاريخ وجنة الدنيا. والنيل ينبع من الجنة. والمصريون معلمو البشرية.

وإذا كان الرسول الكريم قد أوصى كل مسلم عربياً كان أو غير عربى بقبط مصر، فالمسلم المصرى ـ وهو سليل هؤلاء الأقباط ـ أول من يقوم على هذه الوصية.

ليس التراث القبطى بالنسبة للمصرى المسلم تراثاً دينياً فحسب، بل هو قبل كل شىء تراث قومى. وليس الأقباط بالنسبة له مجرد طائفة دينية، بل هم شعبه. والعكس بالعكس، فالتراث العربى الإسلامى بالنسبة للمصرى المسيحى تراث قومى، والمسلمون المصريون بالنسبة له أهل وعشيرة.

هكذا فهم المصريون انفسهم وتعلموا من عبقرية بلادهم. فليست فى مصر أرض مسلمة وأخرى مسيحية، وليست سماء مصر طبقات تختلف باختلاف الدين، بل أرض مصر واحدة وسماؤها واحدة. وليس فى نيل مصر ولا فى هوائها، لا فى ليلها ولا نهارها، ولا فى زرعها أو شجرها، ولا فى أفراحها أو أتراحها، ولا فى ماضيها أو حاضرها أو مستقبلها ما هو مقسوم للمسلمين وحدهم وما هو مقسوم للمسيحيين، بل كل ما فيها واحد متصل يتسع لأبنائها أجمعين.

من أين تأتى القسمة أو التمييز؟ من الدين؟ بل الدين واحد لأن الله واحد ولأن الحق واحد يراه كلٌ من وجهته فتكتمل المعرفة بقدر ما تتعدد وجهات النظر، وإذن «لا إكراه فى الدين قد تبين الرشد من الغىّ».

وهل رأيت عابداً بحقٍ يخاصم عابداً بحق؟ هل رأيت رجلاً يغلق طريق رجل إلى السماء؟ بل تبدأ الخصومة حين يريد أحدهما أن يستأثر بالأرض ويغتصب السلطة. فإذا كانت السماء مفتوحة لنا جميعاً فلنجعل الأرض كذلك لتكون فى الناس المسرة، وعلى الأرض السلام.

قل إن هذه كلها بديهيات أو أقرب الأشياء إلى البديهيات، وإن السماحة مبدأ جوهرى فى العقيدة الإسلامية وخلق فطرى فى عامة المصريين. «لكم دينكم ولى دين».

لكننا نتحدث عن شيء أكثر من السماحة وأبعد من حسن الجوار. فالمصريون شعب واحد تختلف دياناته ومذاهبه فى الفكر والعمل، لكن تاريخه واحد وثقافته القومية مشتركة. واللحظة الوحيدة التى لا نكون فيها معاً هى اللحظة التى يقف فيها كل منا بين يدى ربه. فإذا فرغ من صلاته عاد مرة أخرى فرداً فى عائلة وعضواً فى جماعة قومية لها تاريخها ولغتها وأحلامها وقضاياها ومصالحها المشتركة المتبادلة.

وليس هناك شعب يقسم تاريخه أقساماً تتعدد بتعدد طوائفه الدينية، فتنتمى كل طائفة للقسم الذى سادت فيه، كأن الأقسام الأخرى لا تخصها ولا تعنيها.

نميز بين مرحلة فى التاريخ ومرحلة أخرى، نعم، لأن التاريخ يتطور ولا يتكرر. أما تمزيق التاريخ واستقلال كل جماعة بمرحلة من مراحله فليس له من معنى إلا تمزيق الشعب نفسه، لأن الشعب لا يقوم إلا بتاريخه الجامع.

من هنا تكون العصور الفرعونية تراثاً للمصريين جميعاً. ويكون العصر القبطى المسيحى تراثاً للمسلمين المصريين. وتكون العصور العربية الإسلامية تراثاً للمسيحيين الذين اعتنق معظمهم الإسلام وأصبح التراث القبطى الآن ديناً فحسب لمن احتفظ منهم بدينه، لكنهم وقد دخلوا جميعاً فى العروبة ديناً وثقافة أو ثقافة فحسب، أصبحوا سنداً للوحدة القومية ولحناً متميزاً من ألحانها المؤتلفة كما كان يقول طه حسين. والتراث القبطى بهذا التحول لم يمت ، بل دخل فى حياة جديدة وتكلم بلسان عربى مبين. ونحن هنا لا نقدم اقتراحاً، بل نقرر حقيقة واقعة؛ فالشعب الذى عاش على ضفاف النيل

منذ فجر التاريخ، فأقام الدولة، واخترع الكتابة، وبنى الأهرام، وعبد رع وآمون، هو الشعب الذى تحوّل إلى المسيحية، وعاش فى ظلها ستة قرون ثم تحوّل معظمه إلى العروبة والإسلام.

وبعض المسلمين يظنون انهم قدموا إلى مصر فاتحين. لا، هذه خرافة. وإنما كان الفاتحون الأوائل آلافاً من العرب والمصريون ملايين. فإذا كان الإسلام قدانتصر ودخل فيه المصريون كما دخلوا فى العروبة افواجاً فإسلامهم وعروبتهم لا يفرضان عليهم أن يتبرءوا من تاريخهم الفرعونى أو تاريخهم القبطى ويعتبروا أنفسهم غزاة فاتحين.

وبعض المسيحيين يظنون هذا الظن، ويقولون إنهم وحدهم المصريون، وإن المسلمين أجانب طارئون!

وإذا كانت هذه الخرافة تبرر للمسلم ان يتجاهل التراث القبطى ويعتبره تراثاً اجنبياً، فهى تبرر للمسيحى أن يتعامل مع التراث العربى الإسلامى مكرهاً ويعتبره تراثاً دخيلاً.

والحقيقة التى لاشك فيها أن التراث القبطى تراث مصرى فهو إذن تراث لكل المصريين.

والحقيقة التى لاشك فيها أيضاً أن مصر حين تبنت العروبة والإسلام امتلكتهما، وأضافت إلى تراثهما، وانصهرت فيهما وبعثت بعثاً جديداً. فالتراث العربى الإسلامى فى مصر تراث مصرى ايضاً، وهو ملك للمسيحيين كما هو ملك للمسلمين.

لكن التراث القبطى مظلوم. وقد آن لنا أن نرفع عنه هذا الحيف لأنه يضيرنا ولا يفيده. من أجل هذا نقدم هذا المحور ونرفع هـذا الشعار: **التراث القبطى تراث لكل المصريين!** .

البابا شنودة



نفحة روحية

سائح

كتبت هذه القصيده فى اوائل يوليو ١٩٥٤م.

أنا فى البيداء وحدى	ليس لى شأن بغيرى
لى جحر فى شقوق التل	قد أخفيت جحرى
وسأمضى منه يوما	ساكنا ما لست أدرى
سائحا أجتاز فى الصحراء	من قفر لقفرِ
ليس لى دير فكل البيد	والآكام ديرى
لا ولا سور فلن ير	تاح للأسوار فكرى
أنا طير هائم فى الجو	لم أشغف بوكرِ
أنا فى الدنيا طليق	فى إقاماتى وسيرى
أنا حر حين أغفو	حين أمشى حين أجرى

مختارات من ديوان قداسة البابا « انطلاق الروح » الصادر سنة ١٩٨٦م

كيف أنسى!؟

نظمت هذه القصيدة سنة ١٩٦٢.

سوف أنسى الأمس واليوم وقد أنسى غدا
وسأنسى فترة في العمر قد ضاعت سدى
غير أني سوف لا أنسى سؤالا واحدا
حين قال القلب يوما في ارتباك : كيف أنسى

كيف أنسى فترة الطيش وأثام الصبا
حين كان القلب رخوا كلما قام كبا
أسكرته خمرة الإثم فنادى طالبا
كلما يشرب كأسا يملأ الشيطان كأسا

كم دعاني الرب يوما فأشحت الوجه عنه
وأراني قلبه الحاني أنا الهارب منه
قال كن صدرا لقلبي غير أني لم أكنه
كان قلبي في صدودي مثل صخر، كان أقسى

قال هل تحضر يا صاحب عرسي، فاعتذرت
فأعاد القول في رفق وعطف، فضجرت
فتولى بعد أن قال انتظرني، ما انتظرت
لم تكن في القلب أشواق لكي أحضر عرسا

كـجـحـيم ذلك الماضى، كـشـيطان مـريعِ
قـائم ضـدى فى صـحـوى وأيضـا فـى هـجـوعى
كم مـضـى الليل وقـد بللت فـرشى بدمـوعى
إيه يا ظلمـة نفـسى، هل ترى أبصـر شـمـسـا

قـرأ الكاهن حـلا فـوق رأسى، فـاسـتـرحتُ
قـال لى هيـا اصطلح بالرب هيـا، فـاصطلحت
قلت أنسى الأمس لكن صـرخ العـقل فـصـحـت
حـسـن يـا قـلب أن أنسـى ولكن، كـيـف انسـى ؟

مريم ومرثا

(تؤخذ بطريقة رمزية عن حياة التأمل وحياة الخدمة)

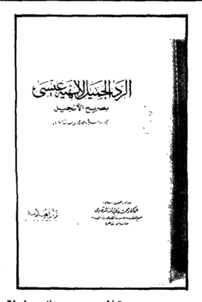
دخـلت البـيتَ لا مـرثا بسـاحـتـه ولا مـريمْ
فـمَنْ للرب فـى البـيتِ وكـيف إذا أتـى يُخـدمْ
ومَنْ يـهـفـو لمقـدمـهِ ومَنْ يـجـرى ومَنْ يبـسـمْ
ومَنْ يـرنـو لـطـلـعـتـهِ ومَنْ يصـغـى ومَنْ يفـهـمْ
ومَنْ بـكـلامـه يشـدو طوال الليل أو يـحـلـمْ ؟

حسن طلب

درس فى التسامح

كان العرب فى صدر الإسلام يسمون مصر (قريش العجم) . وهذه التسمية ذات دلالة إيجابية على مشاعر المسلمين الأوائل تجاه أقباط مصر إذا ما قورنت بمشاعرهم تجاه شتى الملل والعقائد الأخرى فى البلدان التى تم فتحها ، ولعلهم كانوا يسيرون فى ذلك على هدى الرسول الكريم الذى أثنى على المصريين وأوصى بهم خيرا فى أكثر من مناسبة ، فضلا عن أمره بأن يترك الرهبان وما انقطعوا له . وليس هذا بالكثير على شعب له من عمق التجربة الدينية وقدمها ما ليس لشعب غيره . فقد عرف المصريون القدماء منذ الأسرة الفرعونية الأولى (حوالى سنة ٣٢٠٠ ق. م) أشكالا رفيعة من الوعى الدينى فى إطار الوحدانية والتثليث جميعا ، قبل أن تظهر المسيحية والإسلام بعشرات القرون ، فقبل توحيد «أخناتون» بنحو ألفى عام ، كان كهنة (منف) يرددون أن الإله «بتاح» (قد خلق العالم من الكلمة ، قال له كن ، فكان) وربما كان فى ذلك ما يفسر دخول المصريين فى المسيحية ودفاعهم عنها فى وجه الاضطهاد الوثنى الرومانى وتقديمهم آلاف الشهداء ، ثم دخولهم بعد ذلك فى الإسلام أفواجا .

وقد يفسر أيضا هذا التراث المصرى العريق المشترك، سرَّ التسامح النسبى الذى نعم به الأقباط بوصفهم أقلية دينية طوال العصور الإسلامية ، بالقياس إلى غير مصر من البلدان ، مع التسليم بوجود استثناءات قليلة حكمتها ظروف وملابسات معينة ، لا سيما فى عصور المماليك ثم الأتراك ، كما حدث مثلاً





فى عصر «بيبرس» و«قلاوون» ، وهناك حادثة مشهورة تبين لنا البون الشاسع بين حياة الأقباط فى مصر كغيرهم من المسلمين ، وحياة الأقليات المسيحية فى البلاد الإسلامية الأخرى ، وذلك حين زار وزير مراكش مصر فى عصر السلطان «الناصر بن قلاوون» فهاله ما وجد عليه القبط من النعمة ، وغاظه ما يتمتعون به يومئذ من الاحترام والمودة ـ كما يصف لنا د. **عبد اللطيف حمزة** ـ ورأى بعينه كيف أنهم يلبسون الثياب الفاخرة ويركبون الجياد المطهمة ، مع أن أمثالهم فى بلاده لاحظ لهم من ذلك ، ومازال الوزير المراكشى يحرض السلطان المملوكى على اقباط مصر حتى رضخ السلطان وأصدر المرسوم البغيض المعروف ، فى رجب عام ٧٠٠ هـ . ومع ذلك فلم يشعر أى شاعر فى أى بلد إسلامى آخر بمثل ما شعر «**البوصيرى**» (٦٠٨ ـ ٦٩٥ هـ) ـ قبل ذلك المرسوم لسنوات ـ فى قصيدة تتجاوز الخلاف الطائفى إلى وعى نبيل بوحدة الوطن ووحدة مصالحه ، يقول «**البوصيرى**» ، الذى لا نعرف منه غير بردته

تفقهت القضاةُ وخانَ كلٌّ ... أمانتَهُ ، وسمَّوْه الأمينا

وما أخشى على أموالِ مصرٍ ... سوى من معشرٍ يتأوَّلونا

يقول المسلمونَ لنا حقوقٌ ... بها ، ولنحن أوْلى الآخذينا

وقال القبطُ نحن ملوكُ مصرٍ ... وإنَّ سواهُمُ همْ غاصبونا

وحلَّت اليهودُ بحفظِ سبتٍ ... لهم ، مالَ الطوائفِ أجمعينا

وقد عكست ادبيات الحوار الدينى درجات من الجدل اللاهوتى تتفاوت نغمتها لينا، وحدة ، كما يظهر ذلك فى تراث علم الكلام الإسلامى الذى حاول مفكروه أن يردوا الأفكار المسيحية المتعارضة مع الإسلام ، نجد شيئا من هذه الحدة فى مناقشة «ابن حزم الأندلسى» لإنجيل **يوحنا** ، ونجد لهجة أحّد فى كتاب «**ابن عبد الصمد الخزرجى**» (٥١٩ ـ ٥٨٢ هـ) المسمى (مقامع الصلبان) ؛ لكننا نجد فى مقابل ذلك مجادلة بالتى هى أحسن فى أغلب صفحات كتاب «**أبى حامد الغزالى**» الذى يشى عنوانه باعتداله (الرد الجميل لإلهية عيسى بصريح الإنجيل) وقد اعتمد فيه الغزالى على نصوص قبطية أصلية . على أنه يجدر بنا أن نفهم هذا الجدل فى ضوء المواجهة الدائرة بين الشرق ممثلا فى الإسلام ، والغرب ممثلا فى المسيحية ، وهى مواجهة أعمل فيها الجنود سلاحهم كما أعمل المفكرون عقولهم .

لم يكن الأقباط أو أهل الذمة إذن هم المقصودون فى المقام الأول بهذا الجدل ؛ وعلينا أن نقرأ التاريخ جيدا لكى نضع كل شىء فى موضعه وحسب ملابساته التاريخية حتى لا نرث التعصب ونظل نورثه لأجيال قادمة ، فلا نجنى إلا الفرقة والتمزق ثم الضياع الأكبر ، وإذا كنا قد وصلنا فى مطلع هذا القرن إلى الصيغة الصحيحة التى تحمى وحدة الوطن وتكفل أمنه وترعى ازدهاره وتقدمه ، وهى : (**الدين لله والوطن للجميع**) ، فإن واجبنا هو أن نتمسك بها وندافع عنها فى مواجهة كل المخربين الذين يريدون أن يعيدونا إلى قرون خلت ، وأبدا لن نعود .

* * *

إن الخطر الذى نستشعره الآن أكبر من أن نصمت عنه ، وهو الخطر نفسه الذى كان يستشعره منذ عدة أجيال مثقفو مصر وشعراؤها ، وكأننا فى محلنا لا نزال نقف بينما الآخرون يغذون السير ونحن عنهم بخلافاتنا ذاهلون .

فلنصغ إلى أصوات شوقى ومطران وإبراهيم ناجى ولنرددها فى وجه كل من يريد أن يعلو بصياحه على كل صوت وطنى صادق .

نصر لوزا الأسيوطى (ولد سنة ١٨٨٧)



قد لم شملكم الله

حـــتى مـــتى النومُ فى ذلٍّ وإذعـــانِ
الصـــبحُ لاحَ فـــلا عـــذرٌ لوسنان

آلَ الهـــلالِ ويا آل الصليب كـــفى
مـــا نُقـــتمُ من حـــزازاتٍ وأضـــغـــانِ

أُخُوَّةٌ جـــمـــعـــتكمْ تحت رايتـــهـــا
مَدى الحـــيـــاةِ فـــلا تُفـــصم بأزمـــان

قـــد لَمَّ شـــملكمُ اللهُ العلىُّ، فـــهل
يســـتطيع تفـــريقكمُ بهـــتـــانُ إنســـان؟

عـــيـــسى وأحـــمـــدُ قَرَّا فى خلودِهمـــا
بمسلمٍ لم يُطقْ ضـــيـــمـــاً ونصـــرانى

كلٌّ بمســـجـــدهِ، كلٌّ ببـــيـــعـــتهِ
يدعـــو إلى اللهِ فى ســـرٍّ وإعـــلانِ

١٩١٩



كنيسة رومانية

شَيَّدها الرومُ وأقياَلُهم
على مِثالِ الهرمِ المخْلَدِ
تنبىء عن عزٍّ وعن صولةٍ
وعن هوًى للدين لم يخمدِ
مجامرُ الياقوتِ فى صَحْنِها
تملؤُه من نَدِّها الموقدِ
ومثل ما قد أودعت من حلًى
لم تتخذ داراً ولم تحشدِ
كانت بها العذراءُ من فضةٍ
وكانَ رُوح الله من عسجدِ
عيسى من الأمِّ لدى هالةٍ
والأم من عيسى لد فرقدِ
جلالهما فيها وحلاهما
مصور الروم القدير اليد
وأودع الجدرانَ من نفسهِ
بدائع من فنه المفرد
فمن ملاك فى الدجى رائحٍ
عند ملاك فى الدّجى مغتدى

خليل مطران



فى التسامح

لا تَمضِ فى المُنافحة
وارجعْ إلى المسامحة

فى الرأىِ والإيمانِ
وموضعِ الأمانِ

إن تعتبر بمن سلف
أو تختبرْ فعل الخلف

تجدْ بحكم الفطرة
مع السماح القدرة

وتر عند الوهْىِ
ضيقاً وسوءَ رأى

سع دين من تعايشُ
وفكر من تناقشُ

ولا تضقْ إلا بمنْ
يخون وحدة الوطنْ

فصحة الديارِ
بوُدِّها الأبرارِ

إبراهيم ناجى



تحية من مصر إلى فلسطين

من الوطن الكريم على الليالى
إلى الوطن الكريم على الجوار

من الوادى الخصيبِ بلا نظيرٍ
إلى الوادى المكللِ بالوقار

وقد رقت حواشيه إلى أن
رأيت الطوْدَ يخضرُّ اخضرارا

لقد فاضَ الجلالُ عليه حتى
كأن عليه من نورٍ إزارا

تهبُّ به النسائمُ ساحراتٍ
كأن أريجَها أنفاسُ موسى

وتأتلق الحياةُ على الروابى
كأن على رباه كفٌّ عيسى

وتنظر روعة الإسلامِ فيه

وقد غمر المدائنَ واليبابا

فحيث تُدير فى الأنحاء عينا

فنور محمدٍ ملأ الرِّحابا

حللنا فى ذراكم يومَ عيدٍ

بعدنا فيه عن مصرٍ مزارا

فألفينا لديكم ألفَ عيدٍ

تُنسِّينا الأحبةَ والديارا

١٩٣٣



بنو المسيح وأحمد

أبني بلادي قد مضت أممٌ
هذا طريقَهمْ الذي اشترعوا

إنا حللنا في منازِلهم
وقد انتَجْعنا حيثما انتجعُوا

وإذا بطرْنَا مثلما بطروا
فلسوف نُصرَعُ مثلما صُرِعوا

أشياخُنا يمشي بهم كلَفٌ
وشبابنا يجري بهم وَلَعُ

يتحاربون على فوائِدهم
والحربُ تأخذ ضعفَ ما تَدعُ

ماذا لهم لله درهمُ
الناسُ قد عفُّوا وهم جَشِعوا

ابني المسيح وأحمدَ

ودعُوا رجالاً منكم هجعوا

جاءوا الورى والأمر ملتئمٌ

ثم انثنوا والأمرُ منصدعُ

لم يرض أحمدُ والمسيحُ بما

صنعوا، فلا ترضَوْا بما صنعوا

أرواحكمْ من بعضها قطعٌ

وجسومُكم من بعضها بضعُ

لا تحسبنَّ خلافكم ورعاً

إن ائتلافكم هو الورع

المُلك تعليه مدارسه

تلك المساجدُ فيه والبيع

ميلاد حنا



الثقافة المصرية لها ساقان

كل منا ابن تاريخه وارتباطاته وانتماءاته، وفى هذه المرحلة من العمر أسترجع كيف نشأت فى مناخ الحركة الوطنية المصرية واستمعت من والدى ما جرى له أثناء قطع السكك الحديدية بين سنورس والفيوم عندما اندلعت الثورة المصرية فى مارس عام ١٩١٩.

وترعرعت فى بيت جدى لوالدتى الخواجا جرجس مترى وكان تاجراً فى حى الحمزاوى بالسكة الجديدة، وفى إجازة الصيف كنت أحمل مفاتيح المحل ليقوم العمال بالنظافة ويأتى من يحمل المبخرة وتتصاعد منها رائحة المسك والجاوى ليطوف المحل ويصلى على الرسول ثم أعطيه نصف قرش لكى يدور بالمبخرة عدة مرات طالباً أن يفتح الله فى وجهنا ليوفر عدداً أكبر من الزبائن للمحل التجارى، وعلى بعد خطوات كان جامع الحسين والأزهر، وخلف المحل توجد الصاغة وخان الخليلى وفى الجهة الأخرى من شارع الأزهر توجد الغورية، وكانت عربة «السوارس» التى يجرها حصانان تتمهل أمام الناصية لكى يركب «كعب عالى» والنساء يتمخطرون فى الملاية اللف وأستشف ملامح الوجه الجميل من خلف البرقع المثير لخيال المراهق.

وفى الوقت ذاته كان الخواجا جرجس من أصول تعود إلى قرية شنرى مركز الفشن فى بطن الجبل فى الغرب؛ حيث كان الحاج الشيخ عبد العظيم الرفاعى يحضر فى المواسم حاملاً ما لذ وطاب من لحم الماعز أو الضأن، وكان يقدمه عادة مع عائدات المشاركة فى الزراعة فيعم الخير الجميع، وينفحنى جدى ريالاً كاملاً وكان أكبر عملة من الفضة، ولم أكن أحصل على هذا الكنز إلا بعد أن أقبّل يده، وأدعو له بطول العمر، ثم

أجرى مسرعاً إلى جدتى «أجية» لكى أخفى عندها هذا الريال، وكانها البنك، ثم أسحب من هذه «الوديعة» قرشاً قرشاً .

هكذا نشأت فى جو يحمل كل عادات مجتمع هذا العصر ورغم أن كلا منا كان يمارس شعائره فلم نكن نفرق بين قبطى ومسلم، بل كان التمييز على أساس الدين أو حتى الانتباه إلى اختلاف الدين عيباً، وإن تم ذلك فلابد أن يكون همساً، فمن غير اللائق أن تسأل سؤال صريح عن ديانة الفرد أو الأسرة أو الجماعة ولكنها «تستشف برقة وفى نعومة غرستها فينا مفاهيم وشعارات ثورة ١٩١٩ أن «الدين لله والوطن للجميع» وصار الشعار جزءاً من الوجدان الوطنى المعاش.

ولم يقف تأثرى بجدى لأمى الخواجا جرجس مترى على تجارته التى تجاور الأزهر ولا على صداقته لزبائنه من عمد وأعيان محافظات بنى سويف والمنيا، فقد كانت تجارته هى بيع الصوف والجوخ ولديه مصنع صغير لأقمشة «الشاهى اللامع»، وإنما تأثرت به أيضاً كواحد من القيادات العلمانية ـ كلمة علمانية فى قاموس الأقباط هو كل فرد لا يحمل رتبة كنسية ـ للكنيسة التى تقع خلف العمارة التى بناها لكى نكون بجوار «الست العدرا» كما كان يكرر ولا يمل عن أن يقص لنا كيف رتبت الإرادة الإلهية هذه الجيرة التى اعتبرها مصدر توفيقه ورزقه.

ففى ذات يوم عام ١٩٢٤، كان يمر بشارع «مسرة» المتفرع من شارع شبرا حيث خط الترام متجهاً إلى «حارة النصارى» بمنطقة « الحلّى» وهى منطقة شعبية ذات نكهة إسلامية ، فوجد قسيساً عرفت فيما بعد أنه أبونا سيداروس يتحدث مع آخرين ويتشاورون فى جدية ظاهرة وعندما سأل أجابوا بأنهم سيبنون كنيسة باسم «السيدة العذراء» فى هذا التقسيم من الأراضى والذى يبدو أنه من أملاك بعض الشوام (**مسرّة ـ خلاط ـ نشاطى**) فعرض أن ينضم إليهم فوافقوا، وفوراً اشترى قطعة أرض خلف الكنيسة مباشرة ولا يفصلها عن حوش الكنيسة إلا حارة ضيقة لا زالت معروفة حتى الآن بحارة كنيسة الأقباط، ووقتها لم نكن نعرف الخط الهمايونى ولا الحاجة لقرار ملكى لبناء كنيسة ولا حتى ترخيص من التنظيم (ففى ذلك الوقت لم تكن توجد إدارة إسكان بالمحافظة أو وزارة إسكان) وهكذا نشأت فى هذا المناخ حيث يمارس الأقباط عباداتهم بحرية كاملة ودون عائق؛ مناخ الحركة الوطنية المصرية وكان بالفعل شهر عسل فى العلاقات القبطية الإسلامية فى غير حاجة إلى تنظير..!

ورغب جدى فى تهذيبى دينياً، فأحضر المعلم عريان (وكان عريف الكنيسة وهو رجل ضرير يحفظ الصلوات والأنغام عن ظهر قلب دون حاجة إلى قراءة أو نوتة موسيقية) وبدأ المعلم عريان بتلقينى مبادىء الدين ويعلمنى الحان وصلوات القداس «والمردات» لكى يؤهلنى لأن أكون «شماسا» وبالفعل أذكر فرحتى يوم أن جاء أسقف شهير (وقتها كان اللقب الغالب هو المطران) لمدينة طنطا وأذكر أن اسمه كان الأنبا «توماس» وكنا ندلعه باسم «الأنبا توتو»، فقد كان جميل الصوت والصورة يتمزج وهو يصلى بتنغيم صلوات القداس بصوت أقرب للطرب منه للعبادة والخشوع وكان معجبا بنفسه وزيه

وبكمية الذهب التى يحملها فى شكل صلبان وأيقونات هذا المطران.وأثناء صلاة القداس قام بقص شعرى (ضمن عشرات آخرين) تدشيناً لى، فقد صرت بهذه الحركة السريعة«شماسا» وقد سعدت بهذه الرتبة الدينية وبالملابس البيضاء التى ارتديها على الرغم من حزنى على خصلة الشعر التى قصها حتى أفسدت ما تصورته زينتى الوحيدة كولد فى سن الصبا.

(وكان والدى مولعا بالقرآن ويحفظ منه صورا وآيات كثيرة، وعندما كان يزوره أحد زملائه، لم يكن السمر يتعدى متابعة صراعات أو انتصارات حزب الوفد بما فيها الخلافات غير المعلنة بين النحاس باشا والقصر والنميمة حول الاعيب الإنجليز للمحافظة على سيطرتهم على الحكم وكنت استشف سعادة أبى وأصدقائه وزملائه وجيراننا لنجاح الأقباط والمسلمين فى الالتفاف حول الحركة الوطنية حتى لا ينفذ منها الاستعمار، وكيف أن مصر قد نجحت فى التماسك الوطنى وأدى ذلك لأن حصلت عام ١٩٢٢ على شيء من الاستقلال ثم زاد الاستقلال خطوة اخرى مع «المعاهدة» على يد النحاس باشا عام ١٩٣٦ ، وكنت الاحظ أن العديد من أصدقاء والدى من المسلمين وأن حواراتهم ـ عندما يمتد السمر ـ تشمل أمور الدين، وأعود الآن لأتذكر أن السجال كان راقيا ودودا باختيار الآيات التى تدعو للألفة والمحبة، وعندما كبرت وتعرفت على نصوص أوسع اكتشفت الحكمة التى كان يتمتع بها جيل أبى وجدى وكيف أنهم يعرفون معظم النصوص، ولكنهم بذكاء وفطنة وفهم يختارون من بينهما ما يدعم الوحدة الوطنية، وعلى سبيل المثال كان الحديث عن قصص خروج بنى اسرائيل من مصر فى كل من التوراة والقرآن ثم يتبارون فى سيرة سيدنا يوسف وعفته ونقائه حسبما جاء فى نصوص الإنجيل والقرآن ثم تكون المقارنة بين الوصايا العشر وما يقابلها من نصوص قرآنية وكيف أن القيم الأخلاقية واحدة أو متقاربة وعندما كانت تأتى سيرة السيدة العذراء مريم كنت أحس بكل منهم يحاول أن يعلى من قدرها، وكيف أنها أفضل نساء العالمين .....

ولم أسمع فى مرة واحدة حديثا عن «التثليث والتوحيد» أو عن «صلب المسيح» وفيما إذا كان حقيقة أم خيال أو غير ذلك من القضايا العقائدية الحساسة والتى يدرك المصرى ـ دون أن يفصح ـ أنها موضع خلاف.

وهكذا عشت حياة ـ ما أسميته فيما بعد عندما كبرت البحث عن «الأرضية المشتركة»، والبعد عن القضايا الخلافية والتى قد تتحول إلى صدام أو خصام وهذه خاصية مصرية أصيلة قد لا يكون لها نظير فى معظم البلدان العربية المجاورة.

ولم يقتصر أمر هذا التداخل فى النسيج الثقافى المصرى بساقيه المسلم والقبطى على المجالات السياسية فى حزب الوفد أو بين مثقفى الطبقة المتوسطة أو بحماس كبار ملاك الأرض فى بناء المساجد والكنائس معاً ولكنه امتد للعلاقات الداخلية بين الأسرة من خلال النساء والأطفال، فقد كان لأمى نشاط اجتماعى واسع، ولها موقع الريادة بين الجيران فى المنطقة إذ كانوا يستشيرونها فى القضايا الهامة مثل الزواج أو الطلاق وكنت أشعر وكأنها موضع أسرارهم وخصوصياتهم.

ومن بين ذلك أن جارة لنا أذكر اننى كنت أناديها «تيزة أم حسين» كانت تشكو لأمى من احتمالات أن

زوجها قد يتزوج عليها، وكيف السبيل لـ «قصقصة ريشه»، وكانت أمى تنصحها ـ على قدر ما كنت استوعب من فهم فى هذا السن المبكر ـ بأن تغرقه بحنانها وأن تجعل أولاده وبناته حوله باستمرار.

وعندما تقدم السن بالسيدة «أم حسين» كانت تخشى ان توافيها منيتها فجأة دون أن يتوفر لزوجها ما يكفى لمواجهة مصاريف هذا اليوم العصيب، فقد كانت لا تذكر اسم زوجها «عم أبو حسين» إلا مقروناً بأن «يده مخرومة».

وكنت الحظ أن «أم حسين» تدّخر لدى أمى بعض المال والذى تزيده أو تأخذ منه حسب حاجتها بين الحين والآخر وكأن والدتى بنك ملاكى سهل المنال.وفى أحد الأيام جاءنا من يقول أن «أم حسين» قد ماتت، حزنت أمى وبكت، وفي هدوء أعطتنى منديلاً ملفوفاً على عملات مالية من عشرات الجنيهات، وقالت: «أعط هذا المنديل إلى عمك أبوحسين فهذه أمانة تخص أم حسين لمصاريف جنازتها.

وفى كل مرة كنت أسرد هذه القصة على أصدقائى وزملائى، كانوا يرددون روايات مماثلة، ولكن تغير المناخ هو الذى يضطرنا لأن نستشهد بما كنا نعده فى الماضى أموراً عادية لتداخل العلاقات الحميمة بين المسلمين والأقباط.

وواقع الأمر هو أن مجلة « إبداع » دائماً مبدعة وتضع يدها على سبب الداء الثقافى،ولذلك،ومواصلة منها للعمل من أجل ثقافة مصرية حقيقية رغبت فى أن تلقى الأضواء على « **الثقافة القبطية** »، ومن هنا كانت هذه الخواطر الشخصية ـ والتى أعتذر للقراء فى أنها جاءت طويلة، ولكننى أرجو ألا تكون مملة، لكى أبرر كيف انفعل جيلى بهذا المناخ الخاص الذى تولد عبر التاريخ ـ عبر قرون طويلة تزيد عن الف عام ـ وزادته الحركة الوطنية قوة وتماسكاً وتأكيداً، وأدى بالفعل إلى تحقيق مكاسب وطنية وإعلان تصريح ٢٨ فبراير عام ١٩٢٢ كما سبق القول فى وقت مبكر قبل أى مستعمرة بريطانية أخرى.

وعقب حرب ١٩٧٣، رغب الرئيس السادات أن يبنى دولته بطريقة تخالف ما كان يجرى فى أيام الرئيس عبد الناصر، وكان أن استفاد من وجود تيار دينى كان قد ضمر نفوذه فى مصر وهاجر إلى دولة عربية مجاورة فنما وعاد متعاوناً مع السادات ليساعده فى قهر الحركة اليسارية فى مجملها، فتدفق تمويل مباشر وغير مباشر من دول عربية كانت معادية لنظام عبد الناصر، وبينها وبين مصر ثأر تاريخى فوجدتها فرصة لأن تجعل مصر تابعة لها من خلال العواطف الدينية، فانتشر الفكر المرتبط بظروف المجتمعات البدوية لكى تطمس ملامح الخصوصية المصرية، حيث للثقافة ساقان أو جناحان هما الإسلام كما فهمه المصريون، والمسيحية كما فهمها المصريون، ومن هنا جاءت صفتها القبطية، فالقبطية صفة قومية وليست دينية. وعندما تقول مسيحية قبطية فمعناها مسيحية مصرية، ويلمس كل محايد كيف أن الثقافة المصرية ـ بركائزها العربية الإسلامية ـ تختلف بشكل بيّن عن كافة الثقافات العربية الإسلامية المجاورة. وأتصور أن كل منصف يقر بأن أحد أسباب تسامح

المصريين ورحابة صدرهم يعود إلى وجود هذه الساق الأخرى وهى الثقافة القبطية.

فقد دخل الإسلام مصر عام ٦٤١م. كما هو معروف، ولكن عمرو بن العاص كان سياسياً بارعاً لم يضغط على «القبط» أى المصريين ليتحولوا إلى الإسلام. وهكذا تحاشى الدخول فى حرب معهم من خلال تعهداته والتزاماته الأدبية مع الأنبا بنيامين بطريرك الأقباط الشعبى المختار من أراخنة الأقباط (أى رؤساء الشعب وليس من رجال الدين وحدهم) وكان هارباً من طغيان الإمبراطور البيزنطى «هرقل»، الذى كان يود أن يفرض على المصريين العقيدة «الملكانية» (أى المرتبطة بالملك ولذلك يسمون المسيحيين فى لبنان وسوريا حتى الآن طائفة الروم أو الأروام أو الملكانيين).وفى تقديرى المتواضع - وأنا لست متخصصاً فى علوم التاريخ - أن مصر لم تتحول بأغلبيتها إلى الإسلام إلا فى القرن العاشر مع دخول الفاطميين إلى مصر ولذلك ظلت الأمور «بين بين» من منتصف القرن السابع حتى منتصف القرن العاشر، وبعدها انتشر الإسلام على نطاق واسع.

وفى الأغلب الأعم كان الرجل يتحول إلى الدين الجديد - لسبب أو لآخر - ويترك زوجته على دينها أى مسيحية قبطية، وكان على الأولاد التحول إلى دين الأب وفق قواعد الشريعة؛ ولذلك تعايشت فى كثير من البيوت ديانتان حيث الأم قبطية والأب (وبالتالى الأولاد) مسلمون، ولذلك - ولسنوات طويلة - كانت هناك ممارسات ثقافية (وربما دينية) متنوعة في البيت الواحد، حيث يذهب الأطفال مع الأب لصلاة الجمعة، ومع الأم لصلاة القداس يوم الأحد.

وفى كثير من البيوت فى عمق الصعيد وحتى سنوات قليلة كان الاحتفال بالأعياد بعمل الكحك وتكحيل العيون للنساء والبنات يوم سبت النور السابق لعيد القيامة ثم احتفال الجميع بتلوين البيض وأكل الفسيخ وشم البصل يوم الاثنين فى عيد شم النسيم واللاحق لعيد القيامة مباشرة ثم كانت ممارسات « الغطسة » فى الترع يوم عيد الغطاس (وهو المناسبة الدينية للاحتفال بعيد تعميد المسيح «بعد عيد الميلاد بنحو ١٢ يوماً»، ولعله عيد فرعونى قديم.

وأتصور أن هذا التداخل الحضارى الذى عاشه جيلى بين الأقباط والمسلمين يعود لقرون مضت وقد كان الأطفال المسلمون يؤدون بعض صيامات الأقباط وبالذات صوم عيد السيدة العذراء (ويأتى من ٧ إلى ٢١ أغسطس من كل عام) ومن المؤكد انهم كانوا يصومون مع آبائهم شهر رمضان، ولذلك فإن الأقباط لا يزال يشار إليهم فى الريف المصرى بأنهم «أخوالنا» من منطلق أن أخوال هؤلاء الأطفال الذى تحول آباؤهم إلى الإسلام وظلت أمهاتهم مسيحيات، كانوا بالفعل أقباطاً.

وأعتقد أن الإسلام والمسيحية فى مصر قد ارتكزا ثقافياً على ممارسات الحضارة الفرعونية القديمة، ومن هنا فإن هذه المساحة المشتركة بين المسيحية والإسلام هى خصوصية مصرية لأن كلا منها يشترك مع الآخر فى جانب كبير من مفاهيم الحضارة الفرعونية وتقاليدها.

ويبدو ذلك واضحاً فى كثير من الممارسات داخل الكنيسة القبطية التى لا توجد لها جذور إلا فى الحضارة

الفرعونية، ، فالموسيقى والألحان لابد وأن تكون محصلة الموسيقى فى الحقبة الفرعونية ثم الحقبة «اليونانية - الرومانية»، ولذلك لا استغرب هذا التشابه الواضح بين ألحان الأذان وقراءات القرآن وبين ألحان القُداس القبطى. وقد كنت ألمس - عندما كنت أذهب للعزاء فى السودان (ويسمونه هناك البكّا) أنهم يُحضرون أسطوانات لمقرئين مصريين، ربما لارتباطاتهم التاريخية بتراث مصر من خلال بلاد النوبة.

وأتصور أن الرداء الأسود الذى يلبسه الكهنة المصريون لابد أن تكون له علاقة ما برداء الكهنة لدى الفراعنة، بل ربما تكون فكرة وجود أكليروس اى رجال دين استمراراً لمفاهيم الكهنوت لدى الفراعنة، وكذلك صحن الكنيسة وتقسيماتها الداخلية وما يسمى الهيكل وصولاً لـ «قدس الأقداس» الذى يدخله رئيس الكهنة كل سنة ليكفر عن نفسه وعن كل الشعب. وكذلك المذبح والبخور وما إلى ذلك، وكمهندس معمارى لا أتصور المنارة أو المئذنة إلا تطويراً لفكرة المسلة (أو المسلتين) فى مدخل معبد الأقصر تأكيداً لشخصية المعبد ودعوة الناس للدخول إلى رحابه.

وقد استوقف نظرى فقرة جاءت فى الجزء الأول من كتاب «أصوامنا العامة السبعة» لنيافة الأنبا أغريغوريوس أسقف عام البحث العلمى والثقافة القبطية إذ يقول: «وفى مصر القديمة وبشهادة هيردوت تبين أن المصريين القدماء كانوا يصومون ثلاثة أيام من كل شهر ولاحظ هيردوت أنهم كانوا - أيامها، وربما بسبب ذلك الصوم - من أكثر الشعوب صحة».

وتوجد شواهد كثيرة على تأثير الإسلام فى مصر بكل ما سبقه من حضارات - وهى الفرعونية واليونانية الرومانية والقبطية. بل يتميز الإسلام فى مصر من وجهة نظرى بأنه استوعب وتجاوز الخلافات المذهبية داخل الإسلام ذاته، ولذلك فإن لمصر ان تفخر بأن بها إسلاماً واحداً بخلاف كل الدول الإسلامية الأخرى حيث التناحر - ظاهر وخفى - بين الفرق والمذاهب المختلفة، ذلك أن مصر صارت شيعية مع دخول الفاطميين إلى مصر، ولذلك انشأوا الجامع الأزهر نسبة إلى «فاطمة الزهراء»، وقد بدأ ينتشر فكراً شيعياً فى اول الأمر، ولكن مع دخول «**صلاح الدين الأيوبى**» إلى مصر تحول شعب مصر كله إلى السُنة، ولكنه - منطقياً وطبيعياً - احتفظ بالكثير من العادات والممارسات الشيعية، ولعل أبرزها هو الاحتفالات بيوم «عاشوراء» والاهتمام بزيارة الأضرحة وبالذات التبرك بزيارة جامع « **سيدنا الحسين** » و«**السيدة زينب**».

ثم يأتى موضوع «شفاعة المشايخ» مثلما توجد «شفاعة القديسين» حتى لا تكاد تخلو محافظة - أو مدينة - من شيخ شفيع فهناك «ابو العباس» فى الأسكندرية و«سيدى إبراهيم» فى دسوق و«السيد البدوى» فى طنطا وهكذا.

وأتصور ان ذلك امتداد حضارى وتاريخى لشفاعة «**السيدة العذراء**» و«**مارجرجس**» و«**الست جميانة**» و«**الشهيد ابو سيفين**» لدى الأقباط، وأزعم أن هذا قد يكون امتداداً للممارسات الفرعونية القديمة، فإلى جوار الآلهة الكبرى آمون وآتون ورع التى كانت تعبد فى مصر كلها، كان هناك آلهة محليون فى كل مدينة.

هكذا نرى أن الممارسات متماثلة فى الحياة اليومية ويمتد كثير منها لأصول فرعونية، تبدأ بتقاليد الميلاد ووضع الطفل فى غربال وتلوين القُلة على شكل عروسة ودق الهون، وصولاً إلى الممات حتى الممارسات الجنائزية وشعائر الدفن متقاربة ويقبل المصريون جميعاً على زيارة القبور فى الأعياد وتوزيع «القُرَص» وما إليها.

كل ذلك يدل على أن الثقافة القبطية هى جزء من نسيج الثقافة المصرية كلها، وقد تعايشت مع الثقافة الإسلامية وتواصلت معها حتى صارتا نسيجا واحداً مؤثراً فى المصريين جميعاً.

ويرى بعض المراقبين أن جزءاً من الخلل الاجتماعى والثقافى الذى تشهده مصر الآن ربما يكون راجعاً إلى ضمور الجانب الثقافى القبطى الذى بدأ يتقهقر مع زحف المفاهيم الدينية البدوية لتحتل مكان المفاهيم الدينية المصرية.

وضمور الثقافة قد لا يؤدى إلى احتجاج الأقباط أو اعتراضهم لأن الثقافة القبطية ملك لمصر كلها، وليس للأقباط وحدهم وإلا أصبحوا «جيتو» وهو أمر لا يتفق مع ثقافة الأقباط وحرصهم على الانتشار والمعايشة ومع كونهم جزءاً من نسيج الشعب المصرى وشريكاً فى ثقافته.

ومن هذا المنطلق، فإن الأمر مطروح للحوار بين المثقفين المصريين الذين يقدرون عناصر وحدتهم القومية يعيشونها فى حياتهم اليومية كما عشناها نحن ويتعمقونها من خلال تعديل المناهج التعليمية فى المراحل الدراسية المختلفة التى يقف فيها التاريخ - فيما أعلم عنه انهيار دولة البطالمة وانتصار أوكتافيوس على انطونيوس فى موقعة أكتيوم عام ٣١ق.م، ولايبدأ التاريخ مرة أخرى إلا عام ٦٤١ ميلادية مع دخول العرب إلى مصر، أى أن الحقبة القبطية غير واردة فى التاريخ المصرى الذى درس للأطفال فى حين أن دور أقباط مصر فى صياغة العقيدة المسيحية على مستوى العالم خلال خمسة قرون من الثالث حتى السابع أمر غير مذكور فى الغرب.

ومن عجب أن يوجد معهد للدراسات القبطية، ولكنه موجود فى إطار الكنيسة القبطية، وكان المفترض أن يكون هذا المعهد أو معهد آخر للدراسات القبطية تابعاً لإحدى الجامعات المصرية، مثلما يتبع المتحف القبطى بمصر القديمة لهيئة الآثار ووزارة الثقافة. وإذا لم يكن التراث القبطى تراثاً للشعب المصرى فهو تراث أى شعب إذن؟ بل هو تراث مصرى وعنصر من عناصر الثقافة المصرية.

إدوار الخراط



كتـــاب «أقبـــــاط» وموضوعات «مسيحية»

سوف أعترض بادئ ذى بدء، على العنوان نفسه الذى أختاره لهذا المقال، بل سوف أذهب إلى أن أرفضه جملةً وتفصيلاً.

عندما نتحدث عن كُتّاب «اقباط» فليس فى ذلك، فقط، خطأ فى التسمية، فهم أولاً وأخيراً كُتّاب «مصريون»، بل فيه أيضاً نوع من التحديد، والقَصْر، والتضييق قد يفضى إلى تكريس لانحيازٍ عقلى مثقل بعقابيل وخيمة، أى إلى نوعٍ من الفَصْل، والقسمة ليس له وجود أصلاً.

سوف أعكف أساساً على بضعةجوانب من الأدب المصرى الحديث، ولذلك فإننى أؤكد مرة أخرى ما ليس بحاجة إلى تأكيد فى الحقيقة، وهو الأمر الذى أثار دهشة اللورد كرومر وحنقه المعتمد البريطانى منذ أكثر من قرن، حينما لاحظ أنه لا فرق بين أقباط مصر ومسلميها، كلهم أساساً مصريون، أولاً وأخيراً، لا يختلف أحدهم عن الآخر فى العادات والتقاليد واللغة والروح بل فى السمات والخصائص الجسمانية، وهو ليس بالأمر الصحيح بالنسبة لمصر فقط، بل هو حق فى بلاد عربية أخرى. إن البيئة الثقافية المشتركة هنا توحد بين المسيحى والمسلم.

ومن الأمثلة البارزة فى ذلك السياق ـ على كثرتها وشيوعها ـ أن الأقباط رفضوا مبدأ «التمثيل النسبى» فى البرلمان تأسيساً على أن المعيار الوحيد هنا هو المواطنة لا العقيدة الدينية.

ومن الظواهر التى درسها الباحث الراحل **سيد عويس**، دراسة عميقة ومستفيضة، أن التراث المصرى القديم، منذ الفراعنة، قد ترك آثاراً واضحة فى

الممارسات والتسابيح الشعبية الدينية فى مصر، فى الموالد والأذكار والأدعية والتراتيل وطقوس الميلاد والسبوع والموت إلى غير ذلك، ما يؤيد رفض تقسيم مصطنع ولا وجود له، حقيقةً، وإنما نضعه هنا بغرض البحث لا غير.

لكن ذلك، بداهة، لا يعنى أن هناك تطابقاً كاملاً لا شائبة فيه. فإن التشابه أو التماثل السائد، إلى درجة التوحّد فى أحيان كثيرة، لا يعنى، بداهة، انتفاء خصوصية معينة، هى التى تبرر مغزى هذه المقالة، فى إطار التحديدات التى اسلفت.

إن كلمة مسيحى، أو قبطى، بالنسبة للكُتّاب هنا، لا تشير إلى عقيدة دينية أو انتماء طائفى بل تعنى فقط صدفة الميلاد فى داخل ثقافة فرعية معينة اى انها مرجع ثقافى بحت وليست مرجعاً دينياً أو طائفياً ومما تجدر ملاحظته هنا أن الموضوعات المسيحية ليست، بالمرة، حكراً على الكتاب «المسيحيين» فى الأدب العربى الحديث.

فى الخمسينيات والستينيات، على سبيل المثال، كان من الشائع عند جماعة باكملها من الكتاب ـ وخاصة الشعراء ـ أن تستخدم الموضوعات المسيحية أو رموزها أو مجرد شفراتها، من قبيل الصَلْب والخلاص والقربان، استخداماً بلغ من الذيوع أن أصبحت هذه «الرموز» مبتذلة بل تجردت من أية دلالة لها قيمتها.

وإن كان ذلك لا ينفى أن بعض الشعراء والكتاب كانت لهم من الموضوعات المسيحية وسيلة فعالة لنقل مقاصدهم الشعرية، ومن الأمثلة البارزة على ذلك صلاح **عبد الصبور** (١٩٣١ ـ ١٩٨١) وكان من رواد جيله، وقد أعاد كتابة «نشيد الإنشاد» شعراً، وفى قصيدته «الظل والصليب»[1] مزج بين الألفاظ والدلالات المسيحية والوجودية الرومانسية، واستلهم ت.س.اليوت وألف ليلة وليلة فى الآن نفسه.

«ومن يَعشْ بظله يمش إلى الصليب، فى نهاية الطريقْ

يَصلبه حزنه، تُسمل عيناه بلابريق»

وهى القصيدة التى تبدأ ـ وجودياً ورومانسياً:

«هذا زمان السام

نفخ الأراجيل سام

دبيب فخذ امراة ما بين إليتى رجل..

سام» .

ومن السمات المميزة أن **صلاح عبد الصبور**، وغيره من الشعراء والكتاب مسلمين أو مسيحيين على السواء، كانوا يمزجون بحرية، بين الأساطير ذات الطابع المسيحى، وبين المراجع الصوفية والموضوعات المحدثة.

كاتب متميز آخر عالج رؤيا مسيحية، بموهبة وبصيرة، **هو بدر الديب** (١٩٢٦ ـ ....) وإن كان كما هو معروف ليس مسيحياً .

فى «أوراق زمردة أيوب»(٢) التى نشرت باعتبارها الجزء الأخير من رباعية «حديث شخصى» سوف نجد أن كريم (أحد أبطال الرواية القصيرة) يقدم لنا، فى أحد

تأويلاته، باعتباره تشخيصاً مرهف المدخل لثورة ١٩٥٢ وإن زمردة (والاسم وحده بطبيعة الحال له دلالته الموحية) هى تشخيص مركب، لمصر، الوطن، لا على سبيل تقارب سهل متاح أوخام، بل من قبيل الإيحاء بارع الذكاء ومرهف الحساسية ومما له مغزى أن «كريم» يقيم علاقة وجيزة مع زمردة، تنتهى بكارثة، وأن زمردة تسقط صريعة سرطان الدم، ويصمها ابنها بأنها «زانية».

تتوحد زمردة بالقديسة القبطيةجميانة ـ إن زمردة «قبطية» على نحو عميق ودال، وتموت فلا تترك ميراثا إلا مذكراتها (أوراقها) التى أوصت بأن تحرق بعد موتها، ولكن تفيدة ـ ذاتها الأخرى المسلمة (صورة منها هى نفسها وإن كانت ليست هى تماما) تنقذ هذه الأوراق. ومن الواضح أن هذا العرض التبسيطى التخطيطى يظلم العمل ظلما بيّنا. ولكن الجدير بالملاحظة هنا أن هذه الرواية ربما كانت هى الرواية الوحيدة التى كتبها كاتب غير قبطى ليعطى صورة صادقة، حساسة، وعميقة التعاطف (بل التوحد) مع شخصيات قبطية ومع الثقافة القبطية الفرعية التى تقوم داخل الثقافة العربية الإسلامية السائدة ولايمكن إنفصالها عنها.

ولعل الموضوع الذى عالجة عبد الحكيم قاسم (١٩٣٥ـ ١٩٩٠) بشكل مختلف تماما وإن كان يمت بصلة ما إلى موضوع زمردة أيوب، هو مادة روايته القصيرة «المهدى» وقد كتبت فى نهاية السبعينيات ولم تنشر فى كتاب الا عام ١٩٨٦ فى «الهجرة إلى غير المألوف»(٣)

وفى خطوط عريضة يمكن أن نلخص هذه الرواية القصيرة فى أنها حكاية إعلان إسلام القبطى الفقير عوض الله، على أيدى الإخوان المسلمين، فى الأربعينيات أو الخمسينيات غير المحددة بالدقة (كتبت الرواية فى برلين فى ١٩٧٧)، وهنا نجد أن التصوير الدقيق للشخوص والمشاهد يعيد، بقوة، بعث التعصب المحموم الذى ابتدأ يتولد فى ذلك الحين، كما يصور الجو الخانق الذى كان يسود بعض المجموعات الريفية حينذاك، مقارناً بالانطلاق الحسىّالسهل عند العمدة، مثلا، أو بالفهم المتسامح الذى فيه مسحة صوفية شعبية عند جمهور أهل القرية.

والكاتب هنا يصور حكاية عوض الله تصويرا آسراً دراميا، وهناك إيحاء مضمر، متصل، بالمسيح المصلوب، بل يصل هذا الإيحاء إلى حد الوضوح عندما يساق عوض الله ـ وهو يموت بالحمى ـ على حصان فى موكب صاخب مترب إلى موقع النهاية حيث يموت بين ذراعى زوجته...

أريد أن أؤكد مرة أخرى أننى عندما أتكلم عن «قبطى» أو «مسلم» هنا فإننى لست أشير على وجه الإطلاق إلى تفرقة موهومة ما بين كتابات تُدعى «قبطية» وبين كتابات تُدعى «إسلامية»، إن مثل هذه التفرقة لا وجود لها فى الأدب المصرى الحديث وإذا استدعيت (الآن، وهنا) فإما ان تكون صادرة عن سوء نية، وإما أن تكون مضلِّلة، أو ان تكون فى النهاية يقصد بها غرضٌ تقنّى بحت فى النقد. إن كل الكتاب المصريين، بالتعريف، ينتمون إلى الثقافة المصرية العربية الإسلامية، وهى ثقافة متسقة وواحدية وإن كانت متعددة المستويات، تؤلف بين مقدمات متنوعة وإن كانت غير متناقضة.

آمل أن يكون هذا المنطق عندى واضحاً الآن تمام الوضوح .أما عن الكتاب الذين ولدوا فى عائلات مصرية قبطية فلعلنى أفرد من بينهم الآن **نبيل نعوم جورجى** (١٩٤٤....) الذى يشيع فى كتاباته نحو من مناحى الرؤيا المسيحية، المرتبطة، ارتباطاً لا انفصام فيه، بعناصر صوفية آسيوية، وإسلامية. وسوف نجد مصداقاً لذلك فى مجموعة قصصه «عاشق الحدث»[٤] (ثم فى مجموعته التالية «القمر فى اكتمال»[٥]).

فى قصته «المخلص ابن الإنسان» - وهو نصّ باطنيّ تماماً - نجد أن القربان الذى يوزع على المؤمنين قربان مركب من أوزيريس ويسوع، وفى قصته التالية و«البُشرى»، يكمل ما بداه فى «المخلّص ابن الإنسان» فى سياق يومى عادى تماماً ولكنه سياق منفى تماماً سواء فى السرد أو فى المعجم، ذلك أن «الابن» الذى تأتى به البُشرى، لا يأتى أبداً، إنه ابن **ساره واليا صابات ورحيل ومريم العذراء** على السواء، «اسمه كلىّ وكامل فى ذاته». ليست أهمية هذا النص فى معجمه الشاعرى ولا فى إسقاطاته التوارتية والإنجيلية، فقط على أهميتها - بل فى مضمونه من حيث الشوق إلى مخلّص ننتظره على الدوام، أى فى تقريرها لنوعٍ من الإيمان يوضع باستمرار موضع السؤال.

فى قصة «المعجزة» نجد أن الحكاية تُروى بأسلوب نثرى دنيوى، بتفاصيل وتحديدات تذكرنا بـ «مدرسة النظرة» فى الرواية الفرنسية الجديدة، على نحوٍ صاحٍ محايد تشييئى. هناك الدكتور **نظير** الذى يلوذ بجثمان راهب قديم - والجثمان ما زال محتفظاً بكل نضارته وبهائه - ونفهم أن الدكتور **نظير**، فى اليوم التاسع، يوم الاكتمال، يمد ذراعه إلى داخل قبر القديس المفتوح. وعندئذ تُبتر ذراعه فجأة، بلا ألم ولا قطرة دم واحدة، تكفيراً - فيما يبدو - عن خطيئة غيرمعروفة لنا.

وهناك إشارات مرهفة فى هذه القصة إلى صياح الديك ثلاث مرات، إلى اليوم الأول، إلى أسد هو الكائن المركب فى، رؤيا يوحنا، من الثور والثعبان والصقر والحمل والإنسان. إن الدكتور نظير يبحث عن المعرفة، والمفهوم التوراتى للمعرفة يعنى فقدان البراءة الأولية والتورط فى الشر، يعنى المأزق الإنسانى بين التهلكة والفخار.

«حلاوة العشق» هى أيضا صياغة جديدة لـ«نشيد الانشاد»لكنها طريفة فى أنها تأتى بعد إتمام التوحيد الجثمانى والروحى بين الرجل والمرأة، وليس قبله، وهى صياغة تنفتح لثلاثة تأويلات على الأقل،على المستويات الثلاثة : التوراتى، والريفى العتيد، والمحدث الحضرى. وفى قلب «حلاوة العشق» نتبين نقيضها، بأكثر من معنى، إن ساكن بطن الجبل يربط محبوبته إلى صخرة ملساء وهو مشهد يستدعى الأسطوره البرومثية استدعاء مضمرا ولكن فعالا (فى الوقت نفسة الذى يحتفظ بالإيحاءات التوراتية).

الموت تيمة مراودة وعنيدة التكرار فى قصص **نبيل نعوم جورجى**، أسطورة الموت تصاغ ببراعة ورهافة من مزامير **داود النبى**، ورؤيا **يوحنا**، وطقوس أقباط الصعيد، وموميا،ات الفراعنة المخلدة. فليس القبر على الاطلاق هو نهاية المسيرة، إن «الدائرة» عند هذا الكاتب ليس لها نهاية، ولا بداية كما نجد فى قصص مثل «**يوسف مراد مرقص**» أو «الموت» أو «فم الأسد».

كاتب آخر من طراز مختلف تماما، هو **يوسف الشاروني** (١٩٢٤ - ....) يهتم أساسا بالقضايا الاجتماعية، وبالتحليل القصصي النفسي. ويوسف الشاروني، شأنه شأن معظم الكتاب المصريين الذين ولدوا لعائلات قبطية، يتبنى موضوعات وشخوصا ليست موضوعة تحت ضوء أسطوري مسيحي خاص. وأبطاله - أو أبطاله المضادون - ليسوا محددين على نحو خاص من هذه الناحية، وإن كانو بشكل عام وشائع يوضعون على خلفية عامة.

ولكنه في قصة «اللحم والسكين» التي نشرت في مجموعة «الزحام» (٦) يوحي، إيحاء بعيدا ولكن واضحا، بتيمة القربان (وهي تيمة مسيحية جوهرياً) فهذه قصة أخوينْ قبطيين يحضران جنازة أمهما، وموقع القصة كنيسة - يمكن ايضاً، بسهولة، أن نتصور جامعاً - والراوي يستعيد تاريخ العائلة: النزاع على ميراث بضعة فدادين من الأرض، يطلق فيه أحد الأخوين الرصاص على أخيه فيجرحه جرحاً سطحياً، وهو جرح معنوي أكثر منه جسمانياً. ولما كان الأخ الذي تعرض لإطلاق النار عليه طبيباً بيطرياً، نجد في القصة ثوراً يُذبح في المذبح الذي يشرف على مراعاة شروطه الصحية. والمشهد كله يذكر على نحو بعيد بمشهد التوراة عند ذبح الخروف على يدي إبراهيم، (وبالصراع بين قابيل وهابيل) وربما كذلك بالمشاهد الديونيزية أو الأورفية.

وفي قصة **«انيسة»** من مجموعة **«العشاق الخمسة»**(٧) نجد تصويراً دقيقاً لعائلة قبطية، فتاتها الصغرى أنيسة قد أصابها الهلع إلى حد الهستيريا من قصة خيانة **يهوذا للمسيح**، ومن ذنبٍ طفيف اقترفته هي نفسها على غير قصدمنها لكنها تحسه جريمةً لا يمكن أن تغتفر، تخفيها بحرص بالغ، إذ انها تسببت في موت فرخ حمام على وشك الخروج للحياة من بيضته. والقصة تجري كلها في سياقٍ خلقي رازح، وهي تدين، بشكل مُضمر ولكنه واضح، ذلك النوع الشكلي الطُهراني المتزمت من التربية، كما تدين وضعاً اجتماعياً مجحفاً إذ أن الصبي الخادم هو الذي يتهم باقتراف «الجريمة» (وهو بريء) ويعاقب دون إمكانية لتبرئة نفسه.

أما القصة الثالثة - والأخيرة في هذا السياق كما قال لي الكاتب نفسه - أي في سياق تناول خلفية مسيحية، فهي قصة «راسان في الحلال» المنشورة في مجموعته «رسالة إلى امراة»(٨) وهي قصة كلاسيكية الصياغة تدور حول صدفة الموت المفاجيء غير المفسّر، وهنا نجد تصويراً لعائلتين من الجيران إحداهما قبطية والأخرى عائلة مسلمة، وفيها مقصد قصصي جليّ السطوع ومحمود هو تصوير علاقة التعايش، بل التشارك في السراء والضراء، بين العائلتين. وهنا نجد - كما نجد في كل عمل **الشاروني** القصصي - اهتماماً بالغاً ومتقناً بالتفاصيل، والحفاوة بتصوير السلوك الاجتماعي بكفاءة ودأب، والإيقاع غير المتعجل، والتعليل والتحليل العقلاني الشامل الذي لا يترك شيئاً للصدفة (أو للفانتازيا).

أما **جميل عطية إبراهيم** (١٩٣٧...) فهو كاتب متنوع الاهتمامات يمكن له أن يكتب قصصاً شعرياً، أو ارضياً، تسجيلياً أو فانتازياً على السواء.

في روايته القصيرة «الأيقونة» المنشورة في مجموعته «الحداد يليق بالأصدقاء»(٩) (العراق، ١٩٧٦) نجد أن

العناصر القبطية تمتزج امتزاجاً حميماً بتيمة حروب التحرير في سيناء. **ومريم العذراء** لها حضور غلاب يمكن أن يُؤول باعتباره «الوطن»، أو «أرض سيناء»، والراوى يراها فى أحلامه، فى الكنيسة الأثرية فى مصر العتيقة، وهى هنا تنظر إليه بحنان. إن الصورة التى يصورها بها الغربيون صورة أجنبية عنه، تصده بأنوثتها التى لا يقبلها، أما عذراؤه «الحقيقية» فهى فى هذه الكنيسة العريقة، متواضعة، وديعة، حانية ومُحبّة لأنها أم. ولعل هناك ملامح من يسوع فى ميخائيل الجندى الذى يموت فداءً لوطنه، فهو مخلّص وضحية، ومخصب للأرض، وربما كان فى ذلك الإيحاء شبه من **ادونيس** أو **تموز**.

وفى «النزول إلي البحر» [١٠] (١٩٨٦) نجد أن **مريم العذراء** مرة أخرى لها صورة قوية فعالة تتجسد فى زينب المرضة (ولا يخفى ما لاسم زينب من دلالة). أما الخواجا جرجس فإنه يصور شخصية قبطية غريبة، فهو معقد، وغير محبب على الإطلاق، جشع وطماع وقذر، لكنه يحب مريم العذراء المتجسدة في صورتها الأرضية زينب، حباً جنونياً يدفعه إلى الهذيان والنشوة.

هناك رواية قصيرة مجهولة تماماً الآن، وإن كنت أعتقد أن لها مكاناً خاصاً فى ساحة الأعمال الطليعية والتجريبية، لكاتبٍ وناقدٍ له أعمال كثيرة في ميادين الكتابة والنقد التشكيلى والترجمة، وخاصة عن اليونانية، وأعنى رواية «المرآة والمصباح»[١١] لنعيم عطية (١٩٢٧-.....) وهى رواية رائدة فى كوكبة ما يمكن أن نسميه «الروايات القصائد».

والكاتب فى هذه الرواية - التى أصدرها على نفقته فى الستينيات - يلجأ إلى نوع من الشعر، وفى روايته تأثيرات بارزة من الفنون التشكيلية وصور سيريالية، وفيها كذلك نوع من السخرية التى تتسم بالإغراب (الإيرونى جروتسيك) التى تعتمد على المجاورة بين الباذخ والمبتذل، وعلى التهاويل والسبحات الشاعرية التى تمت إلى الميتافيزيقا بصلة ثم نفاجأ بالهبوط إلى مستوى الحياة اليومية العادية، مما يحمل إلينا صدمة معينة.

ما يهمّ هذا السياق، هنا، هو إشارة معينة فى الرواية إلى شخصية «الأب»، فإذا بيديه مثقوبتان. كأن «الأب» صورة أو شفرة للمسيح المصلوب الذى دُقّت فى يديه المسامير، وإن كان الملاحظ أن تلك سمة تختلف اختلافاً كبيراً عن الخصيصة الرئيسية لهذه الشخصية في الرواية، مما يوحى بما يغلب على تقنية الرواية كلها من ازدواجية نجدها هنا بين الأب الذى يمثل القانون والسلطة والنظام، وبين المصلوب الضحية الذى يمثل الفداء والقربان.

ليس من الكياسة فى شيء أن يتحدث كاتب عن نفسه فى سياق نقدى. ويكفى هذا السياق أن أشير إلى جانب أو جانبين مما حاولت أن أفعل فى عملى الروائى. إننى ،كما قلت أكثر من مرة) عربى مصرى قبطى فى آن وبلا انفصال، والثقافة العربية الإسلامية مقوِّم أساسى من مقومات حياتى الفردية أو الجماعية على السواء. وباعتبارى «قبطياً» (وهو أمر مختلف إلى حد ما عن كونى «مسيحياً») فإننى أكتب نصاً أتصور أنه مُشْرَب تماماً - عن وعى أو عن غيره - بيقين، ولا أقول عقيدة، بأن المطلق إنما يتجسد فى الإنسان، وبأن الخالد

والعرضى هو واحد فى الآن نفسه، وأن الإنسان هو المطلق دون قسمة، وأن التوحد بين الإنسانى والقدسى مكتمل (أو هذا ما ارجو أن أكون قد فعلت فى كتابتى). كما أنه موضوع للسؤال، لأن الفن ـ كما هو معروف ـ وضع للسؤال وليس للإجابة) وهذا، على وجه الدقة، وفى سياق مختلف تماماً، هو جوهر المونوفيزية، لب الأرثوذكسية القبطية. بل أظنه فى حقيقة الأمر جوهر «المصرية»، بغض النظر عن الثيولوجيا، وفى سياق ثقافى وليس دينياً.

والصور المسيحية ـ بل القبطية تحديداً ـ شائعة بل غالبة فى كتابتى القصصية.

(ولكنها أساساً تقع فى سياق إنسانى شامل، فيما ارجو). إن بعض الكتاب قد رأوا بين ميخائيل الراوى الصبى والمراهق والرجل الناضج فى معظم نصوصى، وبين ميخائيل رئيس الملائكة، نوعاً ولو جزئياً من التماثل بل التقمص. وميخائيل حسب التقليد القبطى هو الملاك الذى أزاح الحجر عن قبر المسيح. ولعل محور نصوصى الروائية هو محور ـ البعث المسيحى ـ الأوزيرى الفرعونى على السواء، وأساساً هو بعث الإنسان بعد سقوطه.

ولعل كتاباً آخرين رأوا أن تيمة «الخلاص» جوهرية فى عملى الروائى.

فلعل البعث والخلاص جانبان لا انفصام بينهما من تيمة واحدة.

إن انصهار الدائم والعارض، الميتافيزيقى والدنيوى المطلق والنسبى، القدسى واليومى هو جوهر عملى الروائى فيما اظن، جنباً إلى جنب مع سعىٍ دائب نحو الحب، ونشدانٍ لمعرفةٍ، واتضاعٍ أمام الجمال.

الهوامش:

(١) صلاح عبد الصبور، «اقول لكم»، الطبعة الأولى، الكتاب التجارى بيروت، ١٩٦١، ص٨١.
(٢) بدر الديب «أوراق زمردة ايوب»، فى «حديث شخصى»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢.
(٣) عبد الحكيم قاسم، «الهجرة إلى غير المألوف»، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٦.
(٤) نبيل نعوم جورجى، «عاشق المحدّث» ، دار شهدى، القاهرة، ١٩٨٤.
(٥) نبيل نعوم، «القمر فى اكتمال» ، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٣.
(٦) يوسف الشارونى، «الزمام»، الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٩.
(٧) يوسف الشارونى، «العشاق الخمسة»، الطبعة الأولى، الكتاب الذهبى، القاهرة، ١٩٥٤
(٨) يوسف الشارونى، «رسالة إلى امرأة»، الكتاب الذهبى، القاهرة، ١٩٦٠.
(٩) جميل عطية إبراهيم، «الحداد يليق بالأصدقاء»، وزارة الإعلام، بغداد ١٩٧٦.
(١٠) جميل عطية إبراهيم، «النزول إلى البحر»، المستقبل العربى، القاهرة، ١٩٨٦.
(١١) نعيم عطية، «المرأة والمصباح»، مطبعة الجبلاوى، القاهرة، ١٩٧٦.

ماهر شفيق فريد



أسطورة أهل الكهف في الأدب القبطى

فلا قل بادئ ذى بدء - وأنا القبطى صليبة الذى رضع لبان المسيحية وأشرب تعاليمها منذ نعومة أظفاره بل فى مورّثاته من قبل مولده - إن الأدب القبطى (١) فى مجمله ليس ذا قيمة كبيرة، وإنه إذا كان يدُرس اليوم فذلك لأسباب تاريخية وثقافية اكثر مما هو الشأن لأى قيمة باطنة تكمن فيه. إنه - أعنى الأدب المكتوب باللغة القبطية - لا يصمد للمقارنة بتيار الأدب العربى العظيم الذى نشأ فى ظل الجاهلية ثم الإسلام، وأسهم فيه - على فترات متقطعة، وبدرجات متفاوتة - بعض أدباء نصارى أو يهود، ولكنه ظل فى مجمله تجسيداً قويا للعبقرية الإسلامية فى أعلى تجلياتها. ولو قلت غير ذلك لأذنبتُ بمجافاة الحقيقة - وهى أقدس من كل عاطفة شخصية - وبالتحيز لبنى جلدتى وإخوانى فى المعتقد.

إنما يكون الأدب القبطى فى أحسن أحواله حين يتناول الأسطورة باعتبارها تراثا إنسانيا مشتركا تلتقى على ساحته كافة المعتقدات، ونموذجا أعلى - كما يقول الأنثروبولوجيون - مركوزا فى الوعى الجمعى للبشرية. إنه، عند ذلك، يتحرر من الطائفية الضيقة، ويتجاوز وظيفته النفعية كأداة لنشر تعاليم الدين. وإذاعة التصور المسيحى للكون والإنسان، والتبشير بمكارم الأخلاق، وتسجيل الترانيم الكنسية والصلوات. فالأدب القبطى - مع استثناءات قليلة - أدب حساسية دينية ولكن بالمعنى المحدود. إنه لا يرقى إلى تلك الحساسية الدينية الرهيفة التى تغذو اعترافات **القديس اوغسطين**، أو فلسفة **توما الاكوينى**، أو وصف القديس **يوحنا الصليب** لليلة الروح المظلمة، أو كوميديا **دانتى الإلهية**، أو مآسى **راسين** الأخيرة المستوحاة من التوراة، أو رباعيات **ت.س. إليوت** الأربع: ففى هذه الأعمال ينصهر المعتقد الدوجماطيقى بالعبقرية التخيلية، مما

يجعل من قراءتها خبرة ثرية يمكن أن يستجيب لها القارئ من أى معتقد ودين. بل القارئ الجاحد لكل معتقد ودين.

ومن أهم الدراسات للأسطورة فى الأدب القبطى كتاب باللغة الإنجليزية عنوانه «**ثلاث أساطير قبطية: هيلاريا/ آرشليتس/ النوام السبعة**» حررها وقدم لها وترجمها إلى الإنجليزية مع هوامش وتعليقات **جيمز دريشـــر**. والكتاب صادر عن مطبعة المعهد العلمى الفرنسى الخاص بالعاديات الشرقية بالقاهرة فى ١٩٤٧. وسأقتصر هنا على عرض أسطورة أهل الكهف أو النوام السبعة.

تُحدث الأسطورة عن سبعة شبان من مدينة **إفسوس** لاذوا بكهف فرارا من اضطهاد الامبراطور **ديوكليتان** للمسيحيين فى عام ٢٤٩م ودفنوا هناك. ثم عُثر عليهم أحياء بعد قرنين. لقد ناموا بمعجزة لمدة ١٨٧ عاما، وحين استيقظوا وجدوا لدهشتهم أن العالم من حولهم قد تحول إلى المسيحية.

ويرى بعض الدارسين أن الأسطورة تنويع مسيحى على قصة الأمير النائم التى تتردد، على أنحاء مختلفة، فى المأثور الشعبي والأسطورى لأكثر من شعب. وخلاصة هذه القصة أن أميرا وحاشيته ينامون فى كهف على انتظار أن يُنفخ فى الصور كى يهبوا لخدمة وطنهم.

وثمة اختلاف بين الدارسين حول اللغة الأصلية لأسطورة النوام السبعة. فالنص القبطى لها ترجمة حرفية من اللغة اليونانية القديمة. وفى مطلع هذا القرن ثار جدال حول هذه النقطة بين الأستاذين أ.**الجيبه** وب. **يترز**، فالأول يرى أنها أصلا سريانية، والثانى يرى أنها أغريقية. ومخطوط القصة موجود فى مكتبة بيير بونت مورجان بنيويورك، كما توجد شذرات منها فى مخطوط بمكتبة الفاتيكان، وفى دار الكتب القومية بمدينة فينا. تبدأ الأسطورة بالكلمات الآتية:

استشهاد الشبان السبعة فى مدينة إفسوس فى عصر الملك **دكيوس**. وهذه أسماؤهم: **أكيليتس، دايوميتيس**، بروانوس، **ساباتيوس، يوچنيوس، كورياكوس، ستفانوس**. وقد اكتمل استشهادهم فى اليوم العشرين من شهر مسرى. بسلام الله. باركنا. آمين».

فى العام الأول من حكم الملك **دكيوس** جاء إلى مدينة إفسوس من مدينة قرطاجنة (فى رواية أخرى: خلقدونية) ودخل معبد آلهته الوثنية كى يقدم لها الأضاحى والقرابين. ثم أمر بالقبض على المسيحيين، وانضم اليهود والوثنيون إلى الجنود فى القبض على المسيحيين وسوقهم من بيوتهم وكهوفهم حتى يرغموهم على السجود للأوثان. وقد ضعف بعضهم ففعل هذا، بينما صمد البعض الآخر رغم ما أُنزل به من عذاب أليم. وكان الشبان السبعة من الصامدين، يقضون ليلهم فى السهر والصلاة والضراعة إلى الله أن يرفع عنهم وعن إخوانهم هذا العذاب، ولاذوا بالكنائس حيث سجدوا بها وحثوا الرماد على رءوسهم ضارعين إلى الله وأعينهم تفيض من الدمع حزنا. ووشى بهم الوثنيون إلى الملك فأمر بإحضارهم إليه. وحين رحل عن المدينة لاذوا بكهف فى جبل شرقىّ المدينة حيث واصلوا الصلاة والابتهال. ومالبث الملك أن عاد فاضطربت قلوبهم وضرعوا إلى الله أن يمنحهم موتا هادئا، ثم استسلموا لسلطان النوم. وأبت رحمة الله إلا أن تجيب طلبتهم ففارقتهم أرواحهم فى سلام أثناء النوم. وفى صباح اليوم التالى بعث الملك رجاله يطلبونهم فلم يجدوهم. وحقق مع أهاليهم فلم يفز منهم بطائل.

ثم مات الملك ومعه أبناء جيله. وخلفه ملوك آخرون إلى أن اعتلى أريكة العرش الملك **ثيودوسيوس**. وشاءت إرادة الله الذى ينفخ أنفاس الحياة فى الأجنة فى بطون أمهاتها أن يعيد الحياة إلى هؤلاء الشبان الأتقياء الذين ماتوا فى كهفهم. وكما أقام **لعازر** من الأموات، أقامهم من الموت فنهضوا مشرقى الأوجه فرحين وتعانقوا، وكانت ثيابهم مازالت عليهم كما هو الشأن قبل إخلادهم إلى النوم، وملء أبرادهم النشاط والحيوية كأنما رد النوم قواهم مضاعفةً. ولكنهم ظلوا مشفقين أن يضطرهم الملك **دكيوس** إلى عبادة الأوثان (كانوا يظنونه مازال بقيد الحياة) وحسبوا أنه جادٌ فى أثرهم. ثم أرسلوا أحدهم، **ديوميتس**، ومعه قطع فضية من النقود (عملة العصر قبل إخلادهم إلى النوم) كى يشترى لهم خبزا، ويستطلع الأمور فى المدينة دون أن يلفت نظر أحد، كى يعرفوا ما الذى يبيته الملك لهم.

وشق **ديوميتس** طريقه إلى المدينة فأدهشه أن يرى شعار الصليب على بواباتها، فنظر حوله حائرا. لقد كان المسيحيون فى عصره لا يجرءون على المجاهرة بإيمانهم، فما الذى حدث؟ ولاحت له المدينة مختلفة عما عهده، فقد زالت بيوت وقامت مكانها بيوت، وسمع الناس يقسمون باسم المسيح فى أحاديثهم ومعاملاتهم فى الأسواق، حتى شك فى أنه فى مدينة إفسوس. وحين أبرز قطع نقوده الفضية ليشترى الخبز دهش الناس إذ انقطع العهد بهذه العملة منذ زمن بعيد. وظنوه واقعا على كنز من الذهب والفضة يغترف منه ما شاء. ثم ساقوه إلى أسقف المدينة ومعه البروقنصل (حاكم إدارى) فراح هذان الاثنان يفحصان العملات الفضية ويسألانه عن مصدرها. ثم صحباه، ومعهم كبراء المدينة، إلى كهف الجبل حيث بقية رفاقه، وعلموا أن الملك **دكيوس** كان قد أمر بإغلاق صخرة الكهف عليهم حتى يموتوا جوعا وعطشا. وعند ذلك تعالت أصواتهم بالتهليل والحمد، وهتفوا بصوت واحد: المجد للرب! وأرسلوا إلى الملك **ثيودوسيوس** - وكان ورعا تقيا - يلتمسون منه أن يحضر لكى يرى هذه المعجزة، فجاء ومعه حشد غفير من القسطنطينية إلى إفسوس، حيث وجد وجوه الشبان السبعة - بنعمة الله - تلمع كالشمس.

وفى غمرة الابتهاج مالت رءوسهم على صدورهم وسقطوا فى أحضان النوم. وفارقتهم الحياة، بمشيئة الرب، فى سلام وبهجة، بينما وقف الملك يبكيهم، ثم بسط عليهم عباءته الأرجوانية. ودُفنوا فى الكهف حيث قضوا نحبهم. واحتشدت الجموع مهللة ممجدة لاسم الرب. ووزع الملك العطايا والصدقات على الفقراء .

وتنتهى الأسطورة بدعاء نصه:

« إن كل من يؤبن هؤلاء القديسين سيخلص من كل ابتلاء. المجد للآب والابن والروح القدس. آمين».

هذه، باختصار، قصة النوام السبعة. ونحن نجد صدي لها في قصة الكاتب الأمريكي **واشنطون إرفنج** (من القرن التاسع عشر) عن «ريب فان ونكل» الذى صحا فوجد نفسه فى عالم مغاير مختلف الأزياء والعادات والشيات . كما نجد ابتعاثا لها في قصيدة للشاعر الميتافزيقى الإنجليزى **جون دن** (١٥٧٢ ـ ١٦٣١) الذى غدا فى أواخر أيامه، بعد شباب عاصف، عميدا لكاتدرائية القديس بولس بمدينة لندن، وواعظا يحتشد المئات في صحن الكاتدرائية لسماعه. وفيما يلى مطلع قصيدة دن المسماة **«الغد الطيب»** (نشرت فى ١٦٣٣ أى بعد موته) التى تتضمن فى بيتها الرابع إشارة إلى الأسطورة:

إني لأتساءل، قسماً، ما الذى كنا نفعله، أنت وأنا،
إلى أن أحب كل منا صاحبه؟ أما كنا قد فطمنا حتى ذلك
الحين؟

وإنما كنا نرضع من مسرات الريف فى طفولة؟

أو كنا نشخر فى كهف النوام السبعة؟

قد كان الأمر كذلك. وإن كل المسرات، خلا هذه
المسرة، وهم.

لئن كنتُ، فى يوم من الأيام، قد رأيت جمالا

اشتهيته، وحصلت عليه، فما كان سوى حلم بك.

هذه قصيدة حب تمتزج فيها عناصر دينية وفلسفية وأسطورية، وتقوم على معارف العصور الوسطى وعصر النهضة. فإلى جانب الإشارة إلى كهف النوام السبعة، يقول الشاعر إن كل خبرات العاشقين قبل أن يلتقيا ويقع كل منهما فى غرام صاحبه كانت خبرات طفولية أو استباقا يعوزه النضج لما صارا إليه. والبيت الثالث يذكرنا بأنه فى القرن السابع عشر كان أطفال الأسر الموسرة يُرسَلون كى يرضعوا من ثدى مرضعات فى الريف. إن مسرات الريف ملاهٍ بسيطة بالمقارنة بمجتمع المدينة أو البلاط. أما الاستعارة المغربة القائلة بأن حبيبات المرء السابقات لم يكنَّ إلا ظلالا للسيِّدة التى يخاطبها الآن فكانت شائعة فى غنائيات عصر النهضة.

والاستعارة المركزية فى القصيدة هى الاستيقاظ على حياة جديدة.

وفى الختام أتمنى لو احتشد أحد الدارسين لمقارنة أسطورة النوام السبعة كما وردت فى الأدب القبطى بالقصة كما وردت فى التراث الإسلامى وفى مسرحية **توفيق الحكيم** المعروفة. إن من شأن هذه الدراسة أن تلقى ضوءا على عناصر الأسطورة والواقع فى بيئات مختلفة ـ فما الأسطورة إلا نقد للواقع ومحاولة لتفسيره ـ وقد تسفر عن نتائج غير متوقعة فيما يخص وحدة الخيال البشرى، على اختلاف الأعصر والأمكنة والعقائد.

الهوامش

(١) أهم المراجع عن الأدب القبطى هى :

ـ «حضارة مصر فى العصر القبطى» للدكتور مراد كامل، مطبعة دار العالم العربى، القاهرة، د.ت.

وللدكتور مراد كامل، أيضا، كتاب بالإنجليزية عنوانه «مصر القبطية»، مطبعة الكاتب المصرى، القاهرة ١٩٦٨.

ـ «الأدب القبطى قديما وحديثا» لمحمد سيد كيلانى، دار الفرجانى (القاهرة. طرابلس. لندن) د.ت.

والكتاب العمدة عن اللغة القبطية هو (وأنا أنقل هنا النص الكامل لغلافه):

«وزارة المعارف العمومية. كتاب قواعد اللغة المصرية القبطية تأليف الدكتور جورجى صبحى. طبع فى عهد صاحب الجلالة ملك مصر فؤاد الأول. حقوق الطبع محفوظة للوزارة. طبع بمطبعة المعهد العلمى الفرنسى الخاص بالعادات الشرقية بالقاهرة سنة ١٩٢٥ ميلادية».

وليم سليمان قلادة



الأقبـــاط وكنيســتـهم في مسار التاريخ المصرى

كانت مصر، حين جاء إليها **مرقس الرسول** فى منتصف القرن الأول الميلادى يقدم إلى شعبها الإيمان المسيحى ـ ولاية رومانية، مستعمرة.

ومنذ أن اعتنق المصريون المسيحية، التأم المؤمنون فى جماعة منظمة هى «الكنيسة القبطية» ـ أقدم مؤسسة شعبية فى مصر، ومازالت مستمرة دون انقطاع ما يقرب من عشرين قرنا، تؤدى مهمتها وهى كيان مستقل، له رئاسته وتنظيمه المكتمل والمكتفى بذاته داخل مصر .

كان الانفصال بين الحكام الاجانب والمحكومين المصريين قاطعا ـ عنصريا ودينيا وحضاريا ولغويا وطبقيا واستوعبت الكنيسة القبطية الكيان المصرى كله ـ الأرض والشعب، وكانت هى الحاضنة الوحيدة للوجدان المصرى والتطلعات الشعبية ستة قرون متصلة ـ كانت هذه الفترة هى مرحلة التكوين والتنشئة للشعب المصرى؛ فى هذا الحضن الرءوم تربى المصريون وتعلموا ومارسوا حياة رفيعة المستوى فى مختلف المجالات . وصمدوا فى مواجهة الاضطهادات القاسية من الرومان الوثنيين ومن البيزنطيين المسيحيين .

وغنى عن البيان أن ستمائه سنة ليست بالزمن القصير العابر ـ إن مجتمعات عديدة ودولا كبيرة معاصرة عمرها كله لايكاد يصل إلى نصف هذه القرون الستة.

ومن ثم كان أثر هذه الفترة قويا غائرا يستكن فى أعمق طبقات الوجدان الشعبى . لقد حمل المصريون ما اكتسبوه فى هذه المرحلة إلى قابل أيامهم وديعة صالحة، كنزا ثمينا، خميرة طيبة ـ ولو تغير الانتماء الدينى .

كانت الكنيسة القبطية في الوعى الشعبى مرادفا لمصر، ورجالها هم المعبرون عن صوت مصر .وعبر هذه القرون الطويلة كانت مصر ولاية، مستعمرة تابعة لدولة عظمى - ولكن لها كنيسة مستقلة . ويقرر الدارسون أن الكنيسة المصرية أصبحت لدى المصريين رمزا للاستقلال القومى فى غياب الاستقلال السياسى (١).



لذلك يكون من الطبيعى أن تستقر فى الوجدان المصرى بوعى أو فى العمق الدفين - أمنية : أن تكون مصر، ككنيستها، مستقلة غير تابعة. هكذا عاشت الكنيسة القبطية فى العقل الجمعى المصرى رؤيا مستقبلية للوطن المصرى - فصارت بذلك بذرة للإبداع دائمة الحيوية داخل الكيان المصرى

نعرض أولا لبعض جوانب الفكر والممارسة فى الكنيسة القبطية، ونوضح هنا هذا التعبير المتميز والمتواصل عن الخصوصية المصرية.

ثم نبرز الاستمرارية المصرية التى واصلها المجتمع المصرى بجميع مكوناته الدينية بعد مجىء الإسلام فى منتصف القرن السابع.

- ١ -

تؤمن المسيحية بأن التوحيد عقيدة بديهية أولية وجوهرية. إنها كما يقول د. **رأفت عبد الحميد** «ديانة توحيدية» (فهناك) فى الحقيقة إله واحد. وقد أظهر هذا الإله نفسه فى «العهد القديم» (٢) يدحض الشرك بكل صوره، وتواصل ظهور الإله الواحد فى «**العهد الجديد**»، معلنا أنه - قبل كل شىء : حب كامل مطلق . يقول يوحنا الرسول : «**لنحب بعضنا بعضا لأن ... من لا يحب لم يعرف الله - لأن الله محبة...**» (يوحنا ٤ : ٧/٨/١٦)

وتأتى بعد ذلك رؤية الكون والإنسان. وهنا نجد فى التراث القبطى تعبيرات متميزة عن هذه الرؤية :

فالكتاب المقدس يقدم الكون على أنه نتيجة تدخل إرادة عاقلة قادرة، وقد جاء عملا تتتابع مراحله «يوما» بعد « يوم »، ويرى الخالق فى إيجاز كل « يوم » عملا فنيا جميلا، يضيف جمالا جديدا إلى الجمال الذى تحقق فى اليوم السابق.

وهكذا تكرر فى ختام عمل كل يوم هذه العبارة «ورأى الله ذلك أنه حسن (جميل) »

(تكوين١:٤/١٠/١٢/١٨/١/ ٢٥/٢) إن سفر التكوين يقدم لنا فى صفحاته الأولى - الكون، مجالا لتذوق الجمال - وفى الإنجيل نسمع السيد المسيح يعلم الجموع، فنجد لديه رؤية للجمال فى الكون تسمو على تقييم الأشياء ماديا؛ يقول :

«تأملوا زنابق الحقل ...

«أقول لكم - ولا سليمان (الملك) فى كل مجده

«كان يلبس كواحدة منها» (متى ٦: ٢٨/٢٩)

ويقدم آباء الكنيسة القبطية رؤية للكون فيها الجمال والتناسق، واستخلصوا من ذلك الدليل على وجود الخالق ووحدانيته. يقدم القديس اثناسيوس الرسولى بابا الاسكندرية العشرون الكون كما لو كان قيثارة تخرج منها أروع النغمات ؛ يقول :

« ... فكما إذا سمع المرء عن بُعد قيثارة مكونة من أوتار متعددة مختلفة، وأعجب بتوافق نغماتها - أى أن صوتها لا يتكون من نغمات منخفضة ولا من نغمات عالية



أو متوسطة فقط - بل تعطى كل الأوتار أصواتها متوازنة معا ... وكما إذا ضبط موسيقى قيثارة وبذكائه جعل النغمات العالية متوافقة مع المنخفضة، والنغمات المتوسطة مع بقية النغمات، وكانت نتيجة هذا، إعطاء نغمة واحدة - هكذا أيضا ... أمسكت حكمة الله الكون كقيثارة، فجعلت ما فى الهواء متوافقا مع ما على الأرض، وما فى السماء متوافقا مع ما فى الهواء، ووحدت الجزء مع الكل ... »[٣].

ومن بين التسابيح التى يبدأ بها القداس فى الكنيسة القبطية أناشيد يمكن أن نسميها « **التسابيح الكونية**» يرتل فيها المصلون الحانا عذبة، يتبدى فيها الإنسان قائداً لفرقة موسيقية كونية مكونة من جميع كائنات الطبيعة يوجهها كى تقدم لخالقها التسبيح والتمجيد [٤].

على أنه فى إطار هذه النظرة الشاملة إلى الجمال فى الكون، ثمة جمال خاص فى أرض مصر وعلاقة انتماء حميم لها نجدهما فى طقوس الكنيسة القبطية. لقد استوعبت الكنيسة أرض مصر وألقت عليها بردة دينية مفعمة بالحب والبركة حين أراد سفر التكوين أن يصف

أرضا خصبة، قال عنها :

«كجنة الرب»

« كأرض مصر» (١٣:١٠)

وفى سفر أشعياء ينطق الرب بالبركة لشعبها، يقول:«مبارك شعبى مصر» (٢٥:١٩)

ولقد ترجم الأقباط هذا كله فى صلواتهم، فطقوس الكنيسة فى كل قداس تصلى من أجل أرض مصر ونيلها وزرعها وثمارها وشعبها، والحديث إلى الله يمضى شعرا كله أوصاف خلابة ـ الأرض فيها عروس تريد أن تفرح بمجىء النيل، تتزين له أثناء الحرث والإعداد، كى يأتى ويلبسها تاجا أخضر رائعا تسعد به من أول السنة إلى أن يتحول فى النهاية ثمرا وليدا مباركا، تصلى الكنيسة :

«أصعدِ المياه كمقدارها ـ كنعمتك

« فرح وجه الأرض

«ليرو حرثها ، لتكثر أثمارها

«أعدها للزرع والحصاد

«ودبر حياتنا كما يليق

«بارك اكليل السنة»

ولاتنسى الكنيسة قط المحتاجين :

«من أجل الفقراء

«من أجل الأرملة، واليتيم، والغريب، والضيف

«ومن أجلنا كلنا ـ نحن الذين نرجوك ونطلب اسمك القدوس

« لأن عيون الكل ترى فيك الرجاء

«لأنك أنت الذى تعطيهم طعامهم فى حين حسن:

«اصنع معنا حسب صلاحك،

«يا معطيا طعاما لكل ذى جسد»

ثم إذ هى تعلم أن الرغبة فى الاكتناز تفصم العلاقات الأخوية بين البشر، تختم صلاتها بأن يكون العمل الصالح هو الهدف الأساسى للإنسان :

«املأ قلوبنا فرحا ونعيما

«لكى يكون لنا الكفاف فى كل شىء

«كل حين ـ

فنزداد فى كل عمل صالح»

وفى ثلاث مناسبات تصلى الكنيسه صلاة «**اللقان**» وهى كلمة تعنى إناء يملأ بماء النيل ـ تصلى عليه الكنيسة لتحل عليه البركة : إحدى هذه المناسبات تقع فى شهر أبيب ـ يوليو مع وصول مياه الفيضان إلى مصر .

وفى هذه الصلاة، واستمرارا لاعتبار أن أرض مصر هى جنة الرب، تطلق الكنيسة على النيل اسم أحد أنهار

الجنة التى وردت فى سـفـر التكوين (٢: ١٠/١٣٠) فتصلى :

«نهر جيحون أى النيل املاه من بركتك

«بقاع مصر املأها من الدسم

«وليكثر حرثها وتتبارك ثمارها

«لتفرح كل بلاد مصر

«والأراضى تتهلل بفرح من جودك

«واحرس هذه المدينة وسكانها...»

هكذا أسبوعاً فى إثر اسبوع، بل أكثر من مرة فى الأسبوع الواحد ـ فى كل قداس، ومن عام إلى عام تفيض قلوب الأقباط تضرعاً من أجل بلادهم وشعبها، وفى أقدس اللحظات يقدمون صلوات مفعمة حباً وإخلاصاً.

هذا نموذج مما يقدمه معهد التدريب الأساسى ـ المدرسة الأولية، التى انتظم فيها المصريون جميعاً ستة قرون كاملة. والمدلول الإنسانى والتربوى واضح: فالكنيسة تعمق حب الوطن فى النفوس، وتعبر عن هذا الحب فى لحظات الاخلاص والتعبد والضمير النقى الذى يقف أمام الله فاحص القلوب والسرائر. وفى الوقت نفسه تذكر المصلين بالتزامهم نحو مشاكل بلدهم وواجباتهم نحوها.

وللإنسان فى عقيدة الأقباط مكانة كبيرة، وهذا هو العنصر الثانى ـ بعد الأرض ـ فى المشروع المستقبلى الذى تطرحه الكنيسة القبطية على مدى مسار التاريخ المصرى.

فالكتاب المقدس يجعل مجيء الإنسان تتويجاً للخليقة، ظهر ختاماً لها، وكمالاً للجمال الذى استقر ونما فيها يوماً بعد يوم؛ يقول سفر التكوين انه بعد أن خلق الله الإنسان «رأى الله كل ما عمله، فإذا هو حسن (جميل) جداً» (١:٣١).

لماذا؟

لأن الله، كما يقول سفرالتكوين، خلق الإنسان على صورته ومثاله (١:٢٦، ٢٧). هذه الصلة بين الإنسان والله عميقة الجذور فى الفكر الإنسانى عامة، وتعتمدها المسيحية. وقد اقتبس الرسول بولس بعضاً من الشعر اليونانى في حديث له مع أهل أثينا عن «الإله الذى خلق العالم وكل ما فيه... وقد أخرج الشعوب جميعاً من أصل واحد... وهو ليس بعيدا عن كل واحدنا ... كما قال بعض شعرائكم : إننا من جنسه ...»(أعمال الرسل ١٧ : ٢٢ ـ ٣١)

والإنسان فى تراث الكنيسة القبطية «له قيمة عظمى» كما يقول القديس **مقاريوس** الكبير . يقول :« اعلم أيها الانسان النجيب قيمتك وما أعزك به ... لأن كل من استطاع ان يطلع على قيمة نفسه يستطيع أيضا ان يطلع على قوة الطبيعة الإلهية وأسرارها ـ وبذلك يزيد اتضاعا...» [٥] ولدى القديس **انطونيوس** أبى الرهبان ثقة عظيمة فى قدرة الإنسان على معرفة الله ؛ يقول : «إن من يعرف نفسه يعرف الله ... إذا عرف الإنسان اسمه الحقيقى فقد نظر أيضا اسم الحق ... الذى عرف ذاته

فقد عرف الله ...» وهذا خط ثابت فى التراث القبطى؛ يقول القديس **اثناسيوس** إن البشر إذا عادوا «إلى نفوسهم فى بساطتها ... يستطيعون أن يروا كلمة الآب الذى خلقوا على صورته ...» (٦) .

وتجد المرأة فى التراث القبطى تكريما حقيقياً .

فطبقا لما جاء فى سفر التكوين، جاءت المرأة لتكون صديقا ومعينا للرجل ـ نظيرا له . ولكى يؤكد لها مكانتها وصلتها العضوية الكيانية به يقول الكتاب إن الرب الإله «أخذ واحدة من ضلوع الرجل ... وبنى ... الضلع التى أخذها من آدم امرأة ... فقال آدم : هذه الآن عظم من عظامى ولحم من لحمى ...» وتصل العلاقة بينهما إلى الوحدة : «يكونان جسدا واحدا... »(٢: ١٨ـ ٢٥)

وفى الاحتفال القبطى بالزواج نجد التعبير الدينى الفنى عن هذا المفهوم. وتسميه الكنيسه «صلاة الإكليل» لأن الكنيسة تضع على رأس كل من العروسين إكليلا، وتخلع عليها الأردية البهية، كى يعيشا كملك وملكة فى البيت الجديد الذى هو الجنة التى كان الأبوان الأولان ـ آدم وحواء يعيشان فيها . وفى الحان تصب الفرحة فى القلب، تصلى من أجلهما :

«أيها الإله القدوس، ياسيدنا

«بارك هذه الأكاليل ... لتكون لكل من العروسين

«إكليل مجد وكرامة

«إكليل فرح ومسرة

« إكليل تهليل وبهجة

«إكليل حكمة وفهم قلب ... »

وخلال هذا الاحتفال تذكر الكنيسة العروسين بعلاقات الحب الواردة فى صفحات الكتاب المقدس، ومن بينهما تلك القصة الموجزة التى تكثف العلاقة بين يعقوب وراحيل فى كلمات قليلة اشترط والد الخطيبة أن يكون مهر ابنته خدمة الخطيب له سبع سنوات .

يقول الكتاب :« فخدم يعقوب براحيل سبع سنين ـ وكانت فى عينيه كأيام قليلة بسبب محبته لها ...» (تكوين ٢٩: ٣٠)

وثمة مفهوم هام يقدمه سفر أعمال الرسل، يعتبر بالنسبة للشعوب المستعمرة (بفتح الميم) المحرومة من الحقوق السياسية ـ مشروعاً مطروحاً فى المستقبل، نعنى بذلك مفهوم «المواطنة».

ذلك أنه يتكرر فى هذا السفر تمسك **الرسول بولس** بصفته كمواطن رومانى، ويطالب بالحقوق التى تترتب على هذه الصفة (٢٢:١٦ ـ ٢٤و٣٥ ـ ٤٠، ٢٤:٢٢ ـ ٢٩) مقدماً بذلك لكل مسيحى نموذجاً صالحاً للتطبيق فى اى زمان ومكان.

ولقد نشأت الكنيسة القبطية فى مدينة الاسكندرية التى كانت تعتبر عاصمة الثقافة والفلسفة، وتقوم فيها المؤسسات العلمية والثقافية ذات الشهرة والأهمية العالمية. ولقد واجهت المسيحية فى هذه المدينة منذ يومها الأول تحدياً فكرياً على أعلى مستوى معاصر. ومن هنا كانت ضرورة إنشاء معهد لتعليم الدين الجديد والدفاع عنه. وفى هذه المدرسة كان يتخرج علماء المسيحية الذين

أرسوا أسس التعليم فيها وأداروا الحوار مع التيارات الفكرية السائدة - خاصة تلك التى كانت تجىء من مفكرى مدرسة الأسكندرية الفلسفية القديمة. وغالباً ما كان يختار عميد المدرسة اللاهوتية المسيحية أو أحد خريجيها بابا للكنيسة القبطية. وإلى هذه المدرسة يرجع الفضل فى المركز الممتاز الذى احتله باباوات هذه الكنيسة فى العالم المسيحى كله، إذ كانوا المرجع الأول فى مختلف القضايا اللاهوتية، وكانوا قادة المناقشات فى المجامع (المؤتمرات) العالمية التى كانت تعقد للفصل فى هذه القضايا. كما أن لهذه المدرسة الفضل فى تلقين أصول الدين لجماهير المؤمنين سواء بانتسابهم إليها، أو عن طريق خريجيها الذين كانوا يتولون مراكز الرعاية والتعليم فى الكنيسة.

وكان **اكليمنضس** الإسكندرى واحداً من أبرز أساتذة هذه المدرسة (توفى حوالى ٢١٤م)، ودافع عن الفلسفة دفاعاً قوياً مستنيراً؛ يقول: «يرى بعض الناس... الاقتصار على الإيمان، والانصراف عن الفلسفة والعلم. هؤلاء مثلهم مثل من يأبى تعهد الكرم - ويرى أن يجنى منه عنباً، ولديه أن الفلسفة كانت ضرورية لليونان كى يمارسوا العدالة، وهى الآن مفيدة للتقوى، بل يصل إلى القول بأنه من الراجح أن الله نفسه أعطى اليونان الفلسفة التى كانت لهم بمثابة المؤدب، مثل ما كانت الشريعة بين اليهود؛ فكما كانت التوراة هى «العهد» (أى الميثاق) لليهود، فإن الفلسفة هى «العهد» الخاص باليونان. ويقرر أن «الفلسفة اليونانية تقدم للنفس التطهير المبدئى، والتدريب اللازم لقبول الإيمان - وعلى أساسها يقيم الحق بناء المعرفة» (٧).

هكذا يكوّن «العقل» وضرورته واحترامه - واحداً من العناصر الهامة التى تضعها الكنيسة القبطية فى مشروعها المستقبلى.

والواقع إن ما أعطى لهذه المدرسة من تأثير بالغ، وهو أن تعليمها لم يكن مجرد دراسة نظرية بحتة، بل كان تحصيلاً للممارسة وتأصيلاً للخبرة العملية.

وتعطى «الرسالة إلى **ديوجنيتس**» - وهى نص من القرن الثانى منسوب إلى أحد معلمى هذه المدرسة - تعبيراً جيداً عن هذا المنهج، وذلك إذ يقدم الكاتب تفسيراً مبدعاً لما جاء فى سفر التكوين من وجود شجرتين فى الفردوس الأول - شجرة «**المعرفة**» وشجرة «**الحياة**». وتربط الرسالة فى هذا التفسير المعرفة والحياة برباط وثيق، تقول:

«... إن الله غرس فى البدء شجرتى المعرفة والحياة وسط الجنة، ليرينا أن الحياة هى بالمعرفة ... وما من معرفة حقيقية بدون حياة حق. لذلك غرست الشجرتان معا فى مكان واحد وسط الجنة. وكل من يعتقد أنه يعرف شيئاً بمعزل عن المعرفة الحق التى تشهد لها الحياة، فذلك لا يعرف شيئاً... ليكن قلبك وعاء للمعرفة، ولتصبح الكلمة فيك شهادة حياة» (٨).

ونستطيع أن ندرك الطبيعة المستقبلية للكنيسة القبطية حين نفهم عن قرب المضمون الرئيسى للعبادة الجماعية فى القداس - يوم الأحد على الخصوص.

يؤمن المسيحيون أن السيد المسيح سيأتى ظاهراً بمجد عظيم فى نهاية الزمان، ليهزم الشر هزيمة نهائية ولينتصر الخير نصرة حاسمة، يستبعد القبح وينشر

الجمال كى يحيا فى رؤيته وتذوقه المستحقون لهذه الغبطة ـ ينهى الحروب ويعمم السلام والحب، يقيم العدل فيكافىء من صنع الخير ويعاقب الظالم المسىء.

ولكنهم أيضاً يؤمنون بأنه يجىء متوارياً ـ يحل بينهم كلما التئموا فى اجتماع باسمه، فهو قد وعد أثناء حياته على الأرض:

«حيثما اجتمع اثنان أو ثلاثة باسمى، فهناك أكون فى وسطهم» (متى ١٨:٢٠).

إذن ـ فغاية الكنيسة من اجتماعها هو استحضار الآتى ـ المستقبل. تطعيم الواقع بالمستقبل. غرس الآتى فى الراهن الآنى، وبذلك يمكن تحريك الحاضر نحو المستقبل. ولذلك فإن الهتاف فى أول الاجتماع وفى نهايته تنشده الجماعة بصوت واحد: «مبارك الآتى...».

هنا يقين لا يتزعزع بحتمية التقدم والتغيير إلى الأفضل.

هذا المضمون الرئيسى ـ حضور السيد متوارياً، يهيمن على تنظيم الاجتماع ومناخه؛ فمن الطبيعى أن يستقبل المؤمنون ربهم فى اجتماعهم بكل ما لديهم من جمال وفرح، فيصبح هذا الاستقبال حفلاً فيه كل صور الإبداع الفنى: الأدبى والموسيقى والتشكيلى والمعمارى. ومن هنا جاء التراث القبطى الثرى ـ فى الموسيقى والأيقونات والأدب والعمارة. والصفة الأساسية فى الفن القبطى أنه فن شعبى؛ فلأن الكنيسة القبطية لم تكن المؤسسة الدينية لدولة ما، فمن الطبيعى أن يعبر فنانوها فى كل مجالات إنتاجهم عن الوجدان الشعبى لا عن الطبقات الارستقراطية الحاكمة وأن يوجهوا إنتاجهم إلى الشعب لينتشر بينه ويعبر عنه.

وفى القداس القبطى لا تكاد تسمع كلمة بدون تلحين ـ والألحان القبطية مفعمة حلاوة وبساطة وتنوعاً؛ فلمناسبات الفرح ـ فى حياة المسيح كما فى عيد القيامة أو فى حياة القبطى كما فى يوم عرسه، ألحان تصب رنة الفرح فى القلب. ولمناسبات الحزن ـ ما فى أسبوع آلام المسيح أو فى مراسم الجنازة، ألحان تطيب النفس بالعزاء. هذا التنوع فى الألحان بالغ الثراء، يمثل ثروة فنية قومية ما زالت تنتظر المصنف الموسيقى المبدع الذى يقدمها لصاحبها الأصيل: الشعب المصرى والعالم فى صياغة موسيقية علمية تعبر عن مضمونها وروعتها وعمقها.

ويقدم الألحان «كورال» متدرب بقيادة «المعلم» ـ أحد الشخصيات الشعبية التاريخية التى حفظت في ذاكرتها هذا التراث المصرى يتسلمه ويسلمه، جيلاً بعد جيل. والحنجرة هى أدق آلة موسيقية عرفها الإنسان وهى تستخدم وحدها فى أداء هذه الألحان.

ويجرى هذا كله فى تناغم كونى رائع مع تعاقب الفصول الطبيعية ومواسم الزراعة. فالتقويم الطقسى الذى يحدد أعياد الكنيسة ومواسمها هو نفسه التقويم الزراعى المصرى العريق...

فى هذا الاجتماع الدورى يجد القبطى متعة وتربية وجدانية رفيعة المستوى، إذ يلتئم الجميع يتبادلون السلام: يلقيه عليهم الكاهن فيردون بمثله ويتصافحون

وينشدون معا في صوت واحد ونغم شجي متناسق. ويجمعون الصدقات لرعاية المحتاجين.

ومن هنا حرص القبط فى كل العصور على تخصيص مكان يحضرون إليه بانتظام واستمرار ـ مهما تعرضوا فى سبيل ذلك إلى مخاطر المطاردة والمنع.

وهكذا فحين يجتمع الأقباط داخل هذا البيت فما يكون ذلك لينعزلوا وينسوا معاناة البشر ومشاكل الحياة، ولكن كى يسموا بممارساتهم اليومية إلى مستوى أكثر نبلاً: كفلاحين وعاملين ـ مواطنين، وكشركاء في بركات الله وعطاياه. ويتلقون التعليم المؤسس على المحبة والهادف إلى تحقيق الكمال. ثمة صلوات مخصصة من أجل المرضى والمسافرين والحزانى والعاملين فى كل موقع وطمأنينة الإقليم ومدنه وقراه وبيوته والمياه والزروع والثمار وحكام البلاد والعائلات والأيتام وكل البشر...

ومن الطبيعى أنه حين يخرج الأقباط من هذا الاجتماع الأسبوعى ـ أحياناً اليومى، إلى المجتمع العام فإنهم يجسدون ما اقتنوه فيه سلوكاً اجتماعياً رفيعاً، قوامه الأساسى المحبة والعطاء السخى.

ونسمع فى الرسالة إلى **ديوجنتيس** نهياً قاطعاً للمسيحيين عن أن ينعزلوا عن مجتمعهم، أو أن يلبسوا ملابس خاصة تميزهم، أو أن يتبعوا أسلوب حياة غير مألوف. بل ويوصيهم هذا المعلم بأن يعيشوا وسط الشعب وأن يمارسوا العادات المحلية فى ملابسهم وطعامهم وطريقة معيشتهم. وأن يؤدوا واجباتهم كمواطنين ـ يطيعون القوانين الوضعية ـ ولكنهم فى سلوكهم يسمون على القوانين.

فلقد ذكرنا أن الله فى المسيحية محبة، وإذا كان الإنسان قد جاء على صورته ومثاله، فإن الإنسان يصبح بدوره ـ محبة. ولقد أشرنا إلى أن معرفة الله لا تكتمل إلا من خلال سلوك المحبة: «كل من يحب يعرف الله، ومن لا يحب لم يعرف الله ـ لأن الله محبة».

هكذا يمكن القول بأن الدين يساهم فى صنع الإنسان والإنسان يصنع العالم ـ بعقله ووجدانه وإرادته. فى إبداع دائم ـ هو مجاوزة للواقع واستحضار للمستقبل.

ـ ٢ ـ

وحين يحل العام ٦٤٠م يصل **عمرو بن العاص** وجيش الفتح العربى إلى مصر، ويبدأ منذئذ شعبها يمارس حياة التعدد الدينى ـ المسيحية والإسلام.

ولقد كانت بداية حياة المجتمع التعددى المتوافق فى مصر ذلك اللقاء التاريخى بين عمرو وبنيامين ـ بابا الكنيسة القبطية الثامن والثلاثين. لقد سجل المؤرخان عبد الرحمن بن عبد الحكم وساويرس ابن المقفع وقائع هذا اللقاء الودى (٩). كما حفظ الكتاب الذى يضم يوميات «أخبار القديسين» ويقرأ أثناء الصلوات فى الكنيسة ـ حفظه ذكراً طيباً لعمرو (١٠).

وفى مقدمة المفاهيم والقيم التى تضمها المساحة المشتركة مفهوم الإنسان والجماعة. ولقد أوردنا رؤية المسيحية والكنيسة القبطية إليهما.

وتتضمن مبادىء الإسلام تقديراً خاصاً للإنسان يضعه فى مستوى رفيع؛ فقد جاء فى القرآن الكريم

«ولقد كرمنا بنى آدم...» بل يصل هذا التقدير إلى حد أن الله تعالى طلب من الملائكة أن تسجد له:

«وإذ قال ربك للملائكة إنى خالق بشراً.. فإذا سويته ونفخت فيه من روحى فقعوا له ساجدين... وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا...».

والإنسان فى الإسلام خليفة الله؛ جاء فى القرآن الكريم :

«قال ربك إنى جاعل فى الأرض خليفة...» كما أنه حامل الأمانة: «إنَّا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها، وحملها الإنسان...».

ويقرر العلماء أن الآيات التى تمجد الإنسان وتعلى مرتبته تتناول الإنسان لذاته لا لاعتقاده، وقبل أن يصبح مسلماً أو نصرانياً أو يهودياً أو بوذياً. ويقول الإمام البيضاوى «إن هذه نعم تعم الناس كلهم، وإن خلق آدم وإكرامه وتفضيله على الملائكة بأن أمرهم بالسجود له ـ إنعام يعم ذريته»[١١].

وفى هذا الإطار جاءت الوثيقة الدستورية الأولى فى الإسلام التى وضعها الرسول فى المدينة ويعرفها التاريخ باسم الصحيفة. هنا نجد التصور الإسلامى الأصيل للمجتمع التعددى؛ فلقد كان فى المدينة المسلمون ـ المهاجرون والأنصار من ناحية، والقبائل اليهودية من ناحية أخرى.

تبدأ الصحيفة ببيان الحقوق والالتزامات المتبادلة بين المسلمين وبعضهم البعض فتقول: «إنهم أمة واحدة» وتستخدم الصحيفة المصطلح نفسه لبيان العلاقة بين المسلمين واليهود فتقول «وإن يهود ... أمة مع المؤمنين ـ لليهود دينهم وللمسلمين دينهم...» وبعد أن قررت الصحيفة مبدأ وحدة الأمة تورد تفصيل المبدأ ببيان الحقوق والواجبات المتبادلة: التعاون فى الانفاق والنصرة «على من حارب أهل هذه الصحيفة وإن بينهم النصح والنصيحة، والبر دون الإثم»[١٢]. ويقول الدكتور **عبد العزيز كامل**: «فأهل الكتاب يمارسون عبادتهم بكل حريتهم، ويناصحون المسلمين ويتناصرون فى حماية المدينة... ويتعاونون كل فى موقعه على حمل أعباء ذلك»[١٣].

والذى نخلص إليه، أنه بعد قيام المجتمع التعددى فى مصر، صار ثمة مساحة من القيم والمبادىء المشتركة تقف على أرضها مكونات الأمة: مفهوم الإنسان، فقد وضح توافق المسيحية والإسلام فى هذا المجال.

كما أنه بالنسبة لمفهوم الجماعة، ثمة مساحة مشتركة أيضاً، فإن الربط بين الرسالة إلى **ديوجنيتس** التى تدعو إلى اندماج المسيحيين فى حياة مجتمعهم وبين «الصحيفة» يؤدى إلى قيام المجتمع التعددى على أساس المشاركة فى إطار مبدأ المساواة.

وتتبدى القيمة المستقبلية لهذه النظرة إلى الإنسان، إذا أخذنا فى الاعتبار أن أى نظام سياسى دستورى أصيل لابد أن يبنى على مفهوم للإنسان يمكن أن تستخلص منه كرامته وحقوقه وواجباته، وعلى مفهوم للجماعة يضمن لجميع مكوناتها المشاركة فى صنع القرار على أساس مبدأ المساواة.

وهنا تظهر الطبيعة المستقبلية لهذه النصوص المسيحية والإسلامية. فمن المعروف أنه لم يتح للصحيفة فرصة التطبيق بل حدث نقض يهود المدينة عهدهم، ويقول د. سليم العوا «لا نشك لحظة ولا ما دونها أنه لولا نقض يهود المدينة عهدهم وغدرهم بالنبى والمسلمين لبقى العهد محترماً وفاء من النبى صلى الله عليه وسلم بعهده، وأداء لحق شركائه فيه»[١٤].

ولكن هذا لا يعنى فناء هذه النصوص. بل لأنها تنطوى على مشروع مطروح فى المستقبل - رؤيا تسعى الجماعة، جيلاً بعد جيل، إلى تحقيقها فعلياً، فإنه قد يمضى زمن قبل أن تتجسد الرؤيا فى الواقع.

وفى حقيقة الأمر فإنه لو اقتصر على إبراز مضمون هذه النصوص فى ذاتها دون رؤيتها فى مسارها التاريخى مرتبطة بحركة المجتمع وبالآليات والتطورات والنتائج التى تفاعلت معها إلى أن صارت واقعاً محسوساً - لو أن هذه النظرة النصوصية سادت لكان فيها نسخ للنص وفصم بينه وبين الزمان وقت صدوره وفى مستقبله، ولتحول إلى قطعة أثرية يتباهى بها القوم فى متاحفهم.

وقد يحدث بعد صدور النصوص أن يقوم حكام وتسود نظم تعمل على عكس هذه المبادىء. ولكن يظل المشروع المستقبلى الذى تطرحه هذه النصوص ماثلاً، وتبقى الرؤيا ثابتة. إلى أن يأتى الزمن الطيب المأمول.

ونعود إلى مسار التاريخ المصرى بعد الفتح

لم يكن ما أعطى **عمر** هذه المكانة فى الوجدان الشعبى الاحترام الذى أبداه نحو الكنيسة القبطية وحسب، بل وأيضاً سياسته الاقتصادية فى مصر. وتعتبر الصفحات التى حفظها لنا كتاب **ابن عبد الحكم** عن «ذكر استبطاء **عمر بن الخطاب عمرو بن العاص** فى الخراج» من أروع صفحات تاريخ الحكم الإسلامى فى مصر. يتبدى فى هذه الصفحات الاعتداد بالكرامة فى أحرج لحظات المساءلة بين الوالى وأميره، وأيضاً الحفاظ على صالح المحكومين فلا يلحق بهم حيف. ولا يغنى لإدراك تميز هذه الصفحات سواء من الناحية الأدبية أو السياسية تقديم ملخص يوجز مضمونها، بل من المهم قراءتها كاملة. فقد ذكر الخليفة أنه أكثر فى مكاتبة **عمرو** فى الذى على أرضه من الخراج ونسب إليه التقصير فى إرساله. فدافع **عمرو** باعتداد عن نفسه. كما دافع عن المصريين كى لا يلحق بهم ظلم؛ قال:

«إن أهل الأرض استنظرونى إلى أن تدرك غلتهم» وذكر أنه نظر «فكان الرفق بهم خيراً من أن يخرق بهم فيصيروا إلى بيع ما لا غنى بهم عنه».

ثم كان أن عزل **عمرو**

ويصل موقفه فى جانب المحكومين إلى ذروته فى إجابته على عثمان، الذى قال له إن مصر قدمت خراجاً بعد عزله أكثر مما كان عمرو يستخرج منها. وأثبت ابن عبد الحكم تلك المواجهة المشهورة:

«قال عثمان لعمرو: يا أبا عبد الله درت اللقحة بأكثر من درها الأول. قال عمرو: «أضررتم بولدها. (وفى رواية أخرى) إن لم يمت الفصيل».

ويتداول الولاة الآتون من المدينة ومن دمشق ومن بغداد حكم مصر. ولم يكن بعضهم فى مثل انحياز

عمرو إلى «أهل الأرض». كتب الخليفة سليمان بن عبد الملك (٩٦ ـ ٩٩هـ) إلى أسامة بن زيد التنوخي متولي خراج مصر: «احلب الدر حتى ينقطع واحلب الدم حتى ينصرم (١٥)، أي استنزف موارد مصر إلى أقصى حد.

ليس غريبا إذن أن يشهد القرن الثاني الهجري كله وبداية القرن الثالث ثورات في مصر لا تنقطع ضد ظلم الولاة: منذ العام ١٠٧ هـ فالعام ١٦٧ هـ. ثم يصل المقريزي(١٦) الذي يورد أحداث هذه الأحداث إلى «الثورة الكبيرة في مصر». «الثورة العارمة التي شملت مصر كلها» والتي استمرت أكثر من تسعة شهور ونصف شهر، ويسميها المؤرخون ثورة البشامرة نسبة إلى منطقة البشمور شمال الدلتا التي شهدت أعنف معاركها وتطلبت الأمور حضور الخليفة المأمون بنفسه إلى مصر لإخمادها بقسوة بالغة

يقول المؤرخ: «فلما كان في جمادى الأولى سنة عشرة ومائتين انتقض أسفل الأرض بأسره ـ عرب البلاد وقبطها. وأخرجوا العمال وخلعوا الطاعة لسوء سيرة عمال السلطان فيهم. فكانت بينهم وبين عساكر الفسطاط حروب امتدت إلى أن قدم الخليفة أمير المؤمنين إلى مصر لعشر خلون من المحرم سنة سبع عشرة ومائتين. فسخط على عيسى بن منصور الرافقي وكان على إمارة مصر وأمر بحل لوائه، وأخذه بالبياض عقوبة له. وقال : لم يكن ما لا يطيقون وكتمتني الخبر حتى تفاقم الأمر واضطرب البلد» . ثم بعث قائده إلى الثائرين فأوقع بهم حتى استسلموا فحكم فيهم بقتل الرجال وبيع النساء والأطفال.

وثمة أمر قد يفاجأ به قارئ المقريزي وهو يروي المرحلة الأولى من هذه الثورات ـ إذ يستفتح روايته بحديث نبوي أورده البخاري عن أبي هريرة، يقول المقريزي:

«خرج الإمام أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري من حديث أبي هريرة رضي الله عنه ـ قال: كيف أنتم إذا لم تجبوا ديناراً ولا درهماً ؟ قالوا: وكيف ترى ذلك كائناً يا أبا هريرة؟ قال: إي والذي نفس أبي هريرة بيده عن قول الصادق المصدوق. قالوا: عم ذلك؟ قال: تنتهك ذمته وذمة رسوله فيشد الله عز وجل قلوب أهل الذمة فيمنعون ما في أيديهم».

واضح أن الحديث مفعم بالتعاطف مع المحكومين المصريين الذين أصابهم ظلم الولاة.

ولكن الروح المصرية تنجح في امتصاص نتائج الهزيمة، وتتجاوزها إلى تحقيق الخطوة الأولى من أحد عناصر مشروعها المستقبلي؛

(أ) فمن ناحية في أعقاب الثورة كتب عبد الرحمن بن عبد الحكم القرشي المصري الكتاب الأول، العمدة، الذي يسجل وقائع الفتح العربي لمصر. وفيه بدأ المؤرخ تقليداً سيظل يتبعه المؤرخون طوال القرون الوسطى وحتى الطهطاوي، وهو أن يبدأ كتابة التاريخ بفصل في ذكر بعض فضائل مصر، يجمع فيه كل ما قيل في شأن هذا البلد في القرآن الكريم والحديث وما وصل إليه من أقوال الأنبياء السابقين والصحابة. فمثلاً يورد ما قاله الصحابي العظيم عبد الله بن عمرو عن مصر ـ أرضها وأهلها، وهو عاش فيها سنوات طويلة حتى مات ودفن

بها. يقول: «من أراد أن يذكر الفردوس أو ينظر إلى مثلها فى الدنيا ـ فلينظر إلى مصر حين تخضر زروعها وتنور ثمارها، وعن النيل يقول إنه «نهر جار مادته من الجنة، تتحدر فيه البركة...»

ثمة استمرارية مع رؤية الكنيسة القبطية لأرض مصر، والاعتزاز بها...

وعن أهل الأرض يقول: «قبط مصر أكرم (السكان خارج الجزيرة العربية) كلهم وأسمحهم يدا وأفضلهم عنصرا...»

وقيمة هذه الأقوال تتبدى بالأكثر حين يظل المؤرخون ينقلونها جيلاً بعد جيل؛ لقد اعتز التراث الإسلامى بالأرض المصرية وبشعبها، وبهذا عبر منذ وقت مبكر عن عناصر هامة من عناصر الكيان المصرى ووطأ المسار لقيام حياة جماعة ذات تعدد دينى يقوم بين مكوناتها احترام متبادل وتضمهم علاقة حميمة.

يورد ابن عبد الحكم الروايات المشار إليها فى تعاطف وإعزاز، ويربط مصر وأهلها بالأنبياء الذين يجلهم الإسلام، ومما يزيد فى قيمة عمله أنه فقيه ومحدث.

وهو يسبغ على أرض مصر ونيلها بردة إسلامية تجعل محبتها والانتساب إليها صادرين عن المشاعر الدينية وفيضاً من التدين العميق الذى يعبر عنه هذا العالم سليل أسرة بنى عبد الحكم وهى «من أشهر وأعرق الأسر المصرية التى عاشت بالفسطاط عاصمة مصر الإسلامية خلال القرن الثانى وأوائل القرن الثالث للهجرة. ولم تكن شهرتها ترجع فقط إلى وجاهتها وغناها ولكنها كانت ترجع بالأخص إلى ما تميزت به من العلم الغزير ومن الورع والتقوى».

ولقد خصص عمر بن يوسف الكندى كتاباً بذاته عن «فضائل مصر» صنفه أيام الإخشيديين» يقول فيه:«إن الله فضل مصر على سائر البلدان، وشهد لها فى كتابه بالكرم وعظم المنزلة...».

أما سيدنا الشيخ الإمام علامة الأنام تقى الدين احمد بن على بن عبد القادر بن محمد المعروف بالمقريزى، فيقول:

«لما خلق الله آدم عليه السلام مثل له الدنيا شرقها وغربها وسهلها وجبلها وأنهارها وبحارها وبناءها وخرابها... فلما رأى مصر ـ أرضاً سهلة ذات نهر جار مادته من الجنة تتحدر فيه البركة، ورأى جبلاً من جبالها مكسوا أنواراً لا يخلو من نظر الرب إليه بالرحمة... دعا آدم عليه السلام مرات وقال: ... لا خلتك يا مصر بركة، ولا زال بك حفظ ولا زال منك ملك وعز... وسال نهرك عسلاً. كثر الله زرعك، ودر ضرعك، وزكى نباتك، وعظمت بركتك».

يقول الشيخ عبد الله الشرقاوى الذى عاصر الحملة الفرنسية ـ فى كتابه «تحفة الناظرين فيمن ولى مصر من الولاة والسلاطين»:

«إن مصر بلد معافاة وأهلها أهل عافية وهى آمنة ممن يقصدها بسوء. من أرادها بسوء كبه الله على وجهه. ونهرها نهر العسل ومادته من الجنة ـ وكفى بالعسل طعاماً وشراباً».

وفى القرن الحادى عشر الهجرى يكتب الفقير إلى عفو ربه الباقى محمد عبد المعطى بن ابى الفتح بن أحمد عبد الغنى بن على الإسحاقى كتابه «لطائف أخبار الدول فى من تصرف فى مصر من أرباب الدول» يورد فى مقدمته فضائل مصر حسب التقليد المستقر فى كتابة تاريخ مصر الإسلامية. ويختم كتابه برواية حول رحلة أسطورية إلى منابع النيل حتى انتهى المسافر إلى أرض من ذهب هى الجنة ينزل منها ماء النيل يجرى كأنه السبيكة الفضية. ثم يختم كتابه بهذه العبارة عن النيل: «لولا دخوله فى البحر المالح وما يختلط به منه، ما استطاع احد شربه لشدة حلاوته».

وفى نفس القرن يكتب واحد من أكابر العلماء، من أعرق عائلات مصر ـ محمد بن ابى السرور البكرى الصديقى، كتباً فى التاريخ المصرى من بينها «**الكواكب السائرة فى اخبار مصر والقاهرة** يورد فيه ثمانية وأربعين سبباً فى تفضيل مصر ـ أرضاً وأهلاً ـ على غيرها من بلاد الدنيا، ويضع فى السبب الأربعين «قبط مصر» ويقول انهم من ذرية الأنبياء[١٧].

ويستمر لدى رفاعه رافع الطهطاوى التقليد الذى بدأه ابن عبد الحكم. وتمتلىء كتاباته بذكر فضائل مصر ـ منذ تخليص الإبريز (١٨٣٤) وحتى المرشد الأمين (١٨٧٣) ولديه أن مصر هى أم الدنيا ـ أم أمم الدنيا. ويورد حديث عبد الله بن عمرو عن قبط مصر. ويواصل النظرة إلى حب مصر على انه عنصر فى التدين، وخرج حديثاً يقول «حب الوطن من الإيمان» ويقول إنه «عندنا معشر الإسلام، حب الوطن شعبة من شعب الإيمان»[١٨].

هذا الإعزاز للأرض هو أحد المقومات الرئيسية للكيان المصرى، وعنصر أساسى فى الخصوصية المصرية. يربط مكوناتها المتعددة بانتماء موحد يعطى للتعددية فيها صفة التناسق والتوافق والوحدة ـ نقيضاً لما حدث فى النوع الآخر من التعددية:

يقول **ابو الأعلى المودودى** أمير «الجماعة الإسلامية» الباكستانية، الذى صار ـ كما يقول د. **محمد عمارة** «الملهم الأول» لفصائل من الشباب الإسلامى: « لو ثمة عدو لدعوة الإسلام بعد الكفر والشرك، فهو شيطان الوطن»[١٩].

ولقد كان العثمانيون يرفضون الانتساب إلى الأرض التى نشأوا فيها ويحتقرون التركى والأتراك [٢٠]

أما مسلمو مصر وقبطها فإنهم قد اعتزوا بالانتساب إليها. لقد أضاف **عبد الرحمن بن عبد الحكم** أول مؤرخ لمصر الإسلامية إلى وصفه «المصرى» تماما كما سيصنع بعد ألف سنة كاملة زعيم الحركة الوطنية فى العصر الحديث أحمد عرابى «المصرى»

على هذا النحو تتواصل «رؤية» المصريين إلى بلدهم وفى الوقت نفسه، يظل ذلك كله «رؤيا» مستقبلية، واعدادا واستعدادا لقيام الوطن المستقل ذى السيادة الذى يتحقق فيه كل ما أسبغوه عليه من أوصاف

ب ـ ولم تتأخر الخطوة الأولى نحو هذا الهدف. فإنه بعد ثلاث سنوات من كتاب ابن عبد الحكم، أى بعد اربعين سنة من إخماد ثورة البشامرة، قامت أول دولة

مصرية مستقلة استقلالا فعليا عام ٢٥٧هـ. وهى الدولة الطولونية.

ولم تعد مصر بعد ذلك قط ولاية تابعة. ويبدأ الدكتور **حسين نصار** دراسته الهامة عن «الثورات الشعبية فى مصر الإسلامية» بأنه يعتبر قيام الدولتين الطولونية والإخشيدية ثمرة الثورات التى حدثت فى مصر لمقاومة النفوذ العباسى. وأضاف انه ضاع كثير من الكتب التاريخية التى ألفها المصريون فى تاريخ أحداث وطنهم. أما الكتب العامة أو الموسوعية التى الفت فى العراق فكان همها الأول الأحداث التى تتعلق بالخلافة حتى انها لا تذكر كثيرا من أخبار الدولتين الطولونية والإخشيدية. ولدى الدكتور **جمال الشيال** أن مصر نجحت فى محاولاتها الاستقلالية على يد هاتين الدولتين، «وكان الاستقلال فى عهدهما يشوبه شىء من النقص تمثله تلك الخيوط الواهية التى كانت تربط مصر بالخلافة كالخطبة باسم الخليفة أو ضرب السكة باسمه ... ثم توجت هذه المحاولات أخيرا بظهور الخلافة الفاطمية واتخاذ مصر مقراً لحكمها. ففى عهد الدولة الفاطمية استقلت مصر لأول مرة فى العصر الأسلامى استقلالا كاملا لا تشوبه اية شائبة»(٢١) .

ثمة رمز بالغ الأهمية استخدمه الشعب المصرى مرتين تفصل بينهما عدة قرون .

فى مطار القاهرة الدولى القديم متحف صغير، تعرض فيه هيئة الآثار بعض القطع الأثرية منذ عصر ما قبل التاريخ إلى العصر الحديث ـ فى كل منها جمال وإتقان، هما ثمرة إبداع أصيل للفنان المصرى على مر العصور .

وشدت نظرى قطعة برونزية تلمع فى صندوقها الزجاجى : صليب يحوطه هلال (٢٢) . قلت إنها إحدى ثمار ثورتنا الوطنية العظيمة عام ١٩١٩ . واقتربت منها، وإذا المفاجأة المكتوبة على لوحة الشرح تقول إنها مقبض لسراج من القرن الثانى عشر ـ يعنى أن صانعها أبدعها اثناء اشتعال معارك الحروب مع الفرنجة الآتين عبر البحار، والتى يسميها البعض بالحروب الصليبية ووقف المصريون جميعا ـ مسلمو البلاد وقبطها بحسب التعبير الذى استخدمه **المقريزى** وهو يروى أحداث ثورة البشامرة، وقفوا معا لدفع العدوان الذى يستغل الدين لتحقيق أطماعه.

نقرأ فى تاريخ البطريرك ميخائيل (١٠٩٢ ـ ١١٠٢م) انه وصلت عساكر الفرنج من البلاد الافرنجية إلى الشام فى خلق كثير وملكوا انطاكية وما يليها، ثم ملكوا مدينة القدس الشريف وماليها فى شهور رمضان سنة اثنين وتسعين وأربع مائة الهلالية، وصرنا معشر النصارى القبط لا نصل إلى الحج إليها لأجل ما هو من بغضهم لنا (٢٣).

إذن فذاك الفنان المصرى الذى أبدع لقاء الصليب والهلال عبر عن خصوصية مصرية تتحدى نقيضها، بل ولها بعد مستقبلى ذلك انه بعد قرون عديدة، وفى مناسبة مشابهة، حين كان المصريون جميعا ـ مسلمو البلاد وقبطها يواجهون الاحتلال البريطانى عام ١٩١٩ ، بعثت النفس المصرية فى لحظة إبداع جمعى جماهيرى ـ أعمق ما تختزنة من قيم حضارية

وفوجىء العالم كله بعلم ترفعه جماهير المصريين، أطلق عليه المعاصرون :«**العلم الجديد**» و«**علم الثورة**»

اصبح العلم الوحيد الذى ترفعه كل المظاهرات فى الثورة، يرفعه الشيوخ والقساوسة والعمال والفلاحون والسيدات والطلبة والموظفون ... إلخ، وسجل ذلك كل من كتب عن أحداث هذه الثورة(٢٤).

ـ ٣ ـ

هكذا نصل إلى حصيلة التاريخ المصرى على مدى عشرين قرناً. لقد استخلص المصريون حكم بلادهم لأنفسهم وبجهد مشترك أسهم فيه وتعب وضحى المسلمون والأقباط، فدخلوا مجال الحكم والسياسة صحبة. لقد جمعتهم فى مساواة كاملة أيام القهر والحرمان، فلما بدأ التغيير ضمهم فى مساواة كاملة أيضاً موكب زحف المحكومين إلى كراسى الحكم والسيادة. وتقررت صفة المواطنة للمصريين جميعاً، وفى لحظة واحدة ـ نتيجة لحركة مصرية متعددة الجوانب: وطنية ودستورية وثقافية واجتماعية. حركة عميقة الجذور فى الكيان المصرى كما أظهرت ذلك الصفحات السابقة.

وبدأت الحياة الدستورية والسياسية الحديثة.

وإذا كان من المسلم به أن التعددية ركن أساسى فى هذه الحياة، فإنه، وفى حقيقة الأمر، يمكن القول بأن الصورة الأولى للتعددية فى الواقع المصرى هى التعددية الدينية منذ منتصف القرن السابع الميلادى. كانت هذه التعددية هى المدرسة الأولية، معهد التدريب الأساسى، الذى تعلم فيه المصريون حتمية وجود الآخر، واكتشفوا أن هذا الآخر جدير بالاحترام، ولابد من التعاون معه لإنجاز المشروع المشترك.

وقد أظهر مسار التاريخ المصرى الحديث والمعاصر، نتيجة هامة، وهى أن النجاح فى ممارسة أنواع أخرى من التعددية ـ السياسية على وجه الخصوص، يتوقف على نتيجة ما يجرى فى المدرسة الأولية للتعددية ـ إيجاباً وسلباً. أى أن حصيلة هذه المدرسة تنتقل إلى المراحل التالية للتعددية. إن احترام الآخر الدينى هو الشرط الضرورى لاحترام الآخر السياسى.

من هنا أهمية تعميق تاريخنا الحضارى، والتعرف عليه من خلال رؤية مصرية تربط مراحله فى مسار له توجهه المستقبلى.

واحسب اننا بهذا نجد الترياق المصرى الأصيل لعديد من المشاكل الفكرية والدينية والسياسية التى يعانى منها اليوم المجتمع المصرى.

الهوامش:

(١) مصر فى ربع قرن ١٩٥٢ ـ ١٩٧٧، تحرير سعد الدين إبراهيم، بيروت، ١٩٨١، ص٣٦.
جمال حمدان، شخصية مصر، القاهرة، طبعة ١٩٧٠، ص١٩٨.

(٢) رافت عبد الحميد، الدولة والكنيسة،٢، الطبعة الثانية، ١٩٨٢، ص٢٤.

(٣) الرسالة إلى الوثنيين، ترجمة حافظ داود، القاهرة، فصول ٣٨، ٤٢، ٤٣.

(٤) كتاب الابصلمودية المقدسة السنوية، القاهرة، ١٩٤٩، ص٤٤ وما بعدها.

(٥) عظات القديس انبا مقاريوس المصرى، القاهرة، ١٦١٧ ـ ١٩٠١، ص١١٣ وما بعدها

(٦) رسائل القديس انطونيوس، طبعة بيت التكريس، ١٩٧٩، الرسالة الثالثة والرابعة والخامسة.

(٧) يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، ١٩٤٦، ص٢٦٩ وما بعدها.

(٨) A Diognète, Sources Chrètiennes, Paris, 1951, Chap.1.2.

(٩) كتاب فتوح مصر وأخبارها، تأليف أبي القاسم عبد الرحمن بن عبد الله بن عبد الحكم بن اعين القرشي المصري، ليون، ١٩٢٠ ص٥٨، ٧٣، ٧٤.

History of the Patiarches of the Coptic Church of Olexandria

(١٠) كتاب الصادق الأمين في أخبار القديسين بكنائس الكرازة المرقسية نشرة الايغومانوس فيلوثاوس المقاري والقس ميخائيل المقاري، الطبعة الأولى، ١٦٢٩ للشهداء ص ٢٨.

(١١) انظر وليم سليمان قلادة، المسيحية والإسلام في مصر، الطبعة الثانية، ١٩٩٣، الفصل الثالث: الإنسان في الإسلام، ص ٨٥ وما بعدها والمراجع.

(١٢) محمد سليم العوا، في النظام السياسي للدولة الإسلامية، ١٩٨٩، ص٥٠ وما بعدها.

(١٣) أوردها فهمي هويدي، مواطنون لا ذميون، ١٩٨٥، ص١٢٤.

(١٤) الأقباط والإسلام، حوار، ١٩٨٧ ص٤٢، ٤٣.

(١٥) سيدة إسماعيل كاشف، مصر في فجر الإسلام، ١٩٧٠، ص٢٠٤.

(١٦) كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقريزية، الجزء الأول، دار صادر، بيروت، ص٧٩ وما بعدها.

(١٧) محمد أنيس، مؤرخ مجهول سبق الجبرتي، مجلة الهلال، يوليو ١٩٦٤، ص٢٤.

(١٨) الأعمال الكاملة، نشر محمد عمارة، ١، ص٢٥١، ٢، ص٤٢٩، ص ٤٦٩و٤٧٠، ٢ص٣١.

(١٩) محمد عمارة، أبو الأعلى المودودي، بيروت، ١٩٧٦ ص١٢، ٣١٩.

(٢٠) عبد العزيز الشناوي، الدولة العثمانية،١ . ١٩٨٠ ص١٠و٣٣. وليم سليمان قلادة، في أصول الصيغة المصرية للوحدة الوطنية، في الشعب الواحد والوطن الواحد، مركز الأهرام، ١٩٨٢، ص١٢.

(٢١) تاريخ الحضارة المصرية، المجلد الثاني، ص٤١٩.

(٢٢) يبدو أنه أثناء تغيير القطع بالمتحف نقلت هذه القطعة منه. ولكن يوجد بالمتحف القبطي العديد من القطع الأثرية التي بها هذا الرمز.

(٢٣) تاريخ بطاركة الكنيسة المصرية، المجلد الثاني، الجزء الثالث مطبوعات جمعية الآثار القبطية، ١٩٥٩، ص٢٤٩.

(٢٤) قلادة، المرجع السابق، ص٢٢٧ وما بعدها والمراجع مدرسة حب الوطن، القاهرة، ١٩٩٣، ص٦٤.

نبيل فرج



فى المتحف القبطى

تحفظ الأمة تاريخها وذاكرتها، وتستثير مشاعر الحب والتقدير لماضيها وحاضرها، بما تملك من آثار ومتاحف.

والمتحف القبطى، مثل المتحف المصرى والمتحف الإسلامى فى القاهرة، والمتحف اليونانى الرومانى فى الإسكندرية، يحمل هذه الرسالة عن مرحلة هامة من تاريخنا، كان لها تأثيرها فى تشكيل الشخصية المصرية، والحضارة الإنسانية.

أسس المتحف القبطى **مرقس سميكة** سنة ١٩١٠ فى منطقة مصر القديمة، داخل حصن بابليون، وبجوار الكنيسة المعلقة. ويذكر أن البطريرك كيرلس الخامس تعاون مع مرقس سميكة فى إمداد المتحف بمقتنيات شتى جلبها من الكنائس القديمة والأديرة وبيوت الأقباط الأغنياء، من بينها سقوف خشبية ومشربيات وأعمدة رخامية وفسقيات وغيرها.

كان المتحف تابعا للبطريركية حتى سنة ١٩٣١ ثم أصبح تابعا لمصلحة الآثار.

وحصن بابليون أنشأه الامبراطور الرومانى تراجان فى نهاية القرن الأول الميلادى سنة ٩٨م وفى سنة ٣٩٥ قام الامبراطور أركاديوس بتوسيعه وتعديله.

يقع المتحف القبطى على الباب الغربى للحصن، فوق صالة الأعمدة، بجوار كنيسة مارجرجس للروم الأرثوذكس، وكنيسة السيدة العذراء المعلقة،المقامة فوق برجين من أبراج الحصن الرومانى، ويتكون من جناحين.

- الجناح القديم أنشىء مع إنشاء المتحف فى ١٩١٠.
- الجناح الجديد افتتح فى ١٩٤٧.

الرسوم للرسام جورج البهجورى





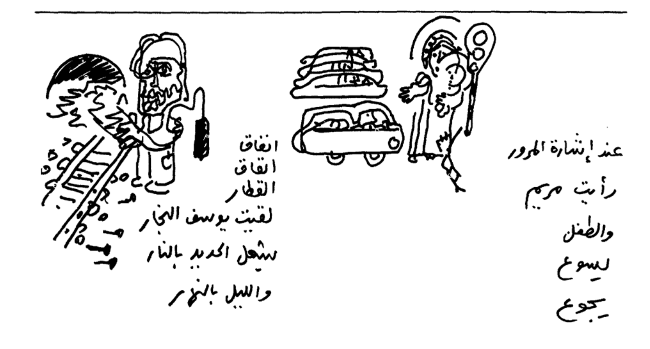
يتألف كل جناح من دورين، فى كل دور مجموعة من القاعات المستطيلة الواسعة، يصل عددها الكلى إلى ثلاثين قاعة، رتبت فيها المقتنيات ترتيبا تاريخيا منذ دخول المسيحية إلى مصر فى القرن الأول الميلادى.

يقدر عدد مقتنيات المتحف بأكثر من ١٤ ألف تحفة ما بين معروض ومخزون. ومن الواضح أن نسبة المعروض أقل كثيرا من المخزون.

بالمتحف مكتبة أنشأت سنة ١٩٢١، تعتبر جزءا أساسيا منه، تحوى ما يزيد عن عشرة آلاف كتاب ومجلد ودوريات باللغات الإنجليزية، الفرنسية ، الألمانية، العربية، القبطية، اليونانية، ولغات أخرى .. ويلحق بها مكتبة خاصة بالمخطوطات، يبلغ عدد مقتنياتها ألف مخطوط من البردى والرق والكتان، من القرن الثانى إلى القرن التاسع عشر .

ولعل أهم ما تحويه مكتبة المخطوطات ٦٠٠ مجلد من أناجيل العهد القديم والعهد الجديد،وسير القديسين والشهداء، وصلوات الكنيسة بالقبطية والعربية ، وقليل منها بالسيريانية، والأقل باليونانية.

كما توجد ٥٠٠ ورقة بردى عثر عليها سنة ١٩٥٦ داخل كهف عند سفح جبل طارق بنجع حمادى،خاصة



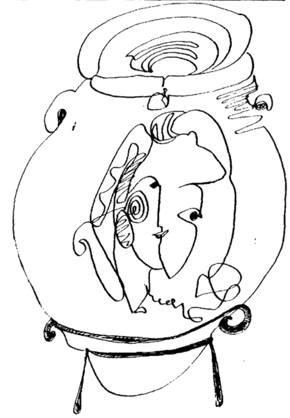
بجماعة العارفين بالله، و١٣ مجلدا فى أغلفة جلدية مقواة بورق بردى سبق استعماله ، ومنه عرف تاريخها بالتقريب.

وجماعة العارفين بالله «الغنوسطية» جماعة من الرهبان عاشوا فى شبه عزلة فى القرن الرابع الميلادى لا يعرف عددهم، ويبدو أنه لم يكن لهم رئيس أو معلم، استغرقوا فى دراسة الإنجيل (مثل وصايا آدم لابنه شيس) بطريقة عقلانية، إيمانا منهم بقدرة العقل على إدراك الله، وبأن صلاح المرء يكون بالمعرفة ، لا بمجرد الإيمان.

ولهذه المخطوطات قيمتها التاريخية إلى جانب قيمتها الفكرية لأنها نقلت فى مؤلفاتها جزءا من الفلسفة اليونانية، منها نص من جمهورية أفلاطون. كما نقلت أجزاء من الديانة المصرية القديمة، كان يمكن أن تضيع وتندرس، وبذلك أتاحت للأجيال التالية مطالعتها.

ويومىء هذا الاختيار فى النقل إلى المصادر المثالية التى صدرت عنها، وإلى الآفاق التى حلقت فيها مباحثها اللاهوتية، سواء كانت واضحة بالنقل، أو باهتة اللون بالتأثر.

ويلفت النظر فى المتحف قاعة اهناسيا، لما تحتوى عليه من قطع بالغة الجمال من الحجر الجيرى، عثر عليها فى منطقة اهناسيا الأثرية فى محافظة بنى سويف





يرجع تاريخها إلى القرن الثالث الميلادى تقريبا ويسميها بعض علماء القبطيات عصر قبيل العصر القبطى، وتمثل فى مجموعها أساطير يونانية. ومع هذا فقد عرضها المتحف القبطى لأنها نحتت وصنعت بأيدى الفنانين والصناع المصريين، وتحمل طابعهم.

من هذه الأساطير «**ليدا والبجعة**». كانت ليدا زوجة رائعة الجمال لأحد ملوك أسبرطة وعندما حسنت فى عينى الإله زيوس تخفى فى شكل بجعة، حتى يتمكن من زيارتها فى مخدعها. و «**أوروبا والثور**». تروى الأسطورة أن أوربا، ابنة ملك فينيقيا، كانت تتنزه مع صديقاتها فى إحدى الحدائق، فظهرلهن ثور أبيض، اقترب من أوربا، وانحنى قبالتها، فامتطته، وانطلق بها إلى جزيرة كريت ، ولم يكن هذا الثور سوى الآله **زيوس**.

ومن آلهة اليونان نجد قطعا منحوتة من الحجر الجيرى **لهرقل** بطل أبطال الأساطير اليونانية، وهو ينازل الأسود التى عانت اليونان من شرها، ويصرعها. ويقدم له إكليل الغار، و للآلهة **دافنى** التى حاول الآله **أبوللو** غوايتها، فحول والدها ساقيها إلى جذع شجرة، وتتفرع من ذراعيها وشعرها الأغصان، حتى تتخلص منه إلى الأبد.

وتوجد من القرن السادس افاريز من الحجر الجيرى

عليها نقش بارز يمثل السيد المسيح جالسا على عرش يحمله ملاكان طائران، وأفاريز أخرى عليها خطوط قبطية، وصور للحواريين، أو للسيدة العذراء.

وعلى غرار صورة إيزيس وهي ترضع الطفل حورس في العصر الفرعوني، نشاهد صورة السيدة العذراء بالفرسك ترضع الطفل يسوع المسيح. كما تشبه إحدى صور المتحف للسيد المسيح، فى رحلته السماوية بالمركبة، رحلة رع فى مراكب الشمس.

وتشغل آثار سقارة فى المتحف عدة قاعات، ومعظمها من دير الأنبا أرميا الذى يرجع إلى القرن السادس .

ولم تكن النجارة منذ أوائل العصور المسيحية أقل إبداعاً من الحفر. ويبدو فى المراحل المتأخرة منها تأثرها بالفن الإسلامى، وخاصة فنون الفاطميين.

ويعرض المتحف أبواباً مزينة بحشوات مطعمة بالعاج والأبنوس المنقوش، ثبتت بدون مسامير أو غراء، ومشربيات، وهياكل، وأرائك الأساقفة، ومقارئ الإنجيل، وخزائن، ومفاتيح، وصناديق، ودمى، وتوابيت، تفصح عن دراية بأنواع الأخشاب، وعن مهارة فائقة فى فن النجارة.

أما النسيج فقد ازدهرت صناعته على النول فى الوجهين البحرى والقبلى، وتهافتت عليها ممالك العالم القديم.استخدمت فيه خيوط الصوف والكتان والحرير وزخر بالأشكال الهندسية، والآدمية والحيوانية والنباتية، التى ورثها الفن القبطى عن الفن المصرى القديم. وفى المتحف ملابس الكهنة، وستائر، ومفارش، وقطع عليها مناظر شعبية محببة، مثل رقص الخيل، تتميز بالواقعية والبساطة.

وقد لا يعرف الكثيرون أن صناعة الكتاب ظهرت لأول

ولسقارة شهرة خاصة منذ أقدم العصور، لوجود أول هرم أقيم على وجه الأرض بها، وقد اتخذها الأقباط موطنا لإقامة الشعائر الدينية بها، وأقاموا فيها الكنائس والأديرة، ومن أعمدتهاذات القواعد تتماوج نقوش زخرفية لأوراق الشجر وعناقيد العنب وسعف النخيل، وتأخذ تيجان الأعمدة شكل السلال المجدولة ..

مرة فى العالم فى العصر القبطى، وكان الرهبان مهرة فى صنع المداد بألوان مختلفة. وقبل ذلك كانت الكتب عبارة عن لفائف بردية، سبقت بها مصر الأمم القديمة فى صناعة ورقها من نبات البردى. وظل هذا الورق مستخدماً حتى القرن التاسع الميلادى، ثم صنع الورق من جلد الماعز فى القرن التاسع حتى الثالث عشر، وبعدها أخذ الورق يصنع من الكتان.

ومن القرن الثامن عشر يعرض المتحف مجموعة من الأيقونات الدقيقة، يظهرفى بعضها يوحنا المعمدان واقفا بجناحين، حاملا طبقا يحتوى راسه المقطوع، ممسكا بنص باللغة القبطية من أقواله، يحض على التوبة.

ويخصص المتحف أكثر من قاعة للقناديل والمباخر والصلبان المفرغة وغير المفرغة والشمعدانات والأختام والأجراس والمسارج وعصى البطاركة ذات المقابض الفضية المذهبة.

ويهز مشاعر المشاهد مسرجة من القرن الثالث عشر، لها مقبض على شكل هلال وصليب، يمثل التآخى بين المسلمين والمسيحيين، وإذن فالشعار الذى رفعته ثورة ١٩١٩ يعود إلى ستة قرون سابقة.

والحق أن رسالة الفنان القبطى والصانع القبطى كانت تدعو دائما إلى الوحدة بين أفراد الشعب المصرى، وتأمل الفن القبطى ابتداء من القرن العاشر الميلادى يبين انه اندمج مع الفن الإسلامى المصرى.

كما توجد فى هذه القاعات أنواع عديدة من الملاعق الفضية، وتيجان يعلوها الصليب، من المعدن المطلى بالذهب، ومرصعة بفصوص ملونة، وبعض أدوات الموسيقى من النحاس وموازين ومكاييل من البرونز وأدوات زراعية من الحديد (فؤس ومناجل)، وأدوات طبية، وأكاليل توضع على رءوس العرسان، وأوانى، وقارورات من الفخار، وكؤوس من الزجاج المعتم وأمشاط من العاج، وعملات وخواتم، وأقراط مستديرة وبيضاوية، ودلايات وقنينات للعطور ومكاحل، مما يعكس ويوثق فى الوقت نفسه أنماط الحياة المصرية وأحوالها فى هذه الأزمنة، فى البيوت والأديرة والكنائس والمقابر والأسواق .. نتعرف عليها وعلى كل ما يتصل بها عبر هذه المقتنيات التى لاتخلو من جودة الصناعة، ولمسات الفن .

نمـاذج مـن الفـن القبـطى

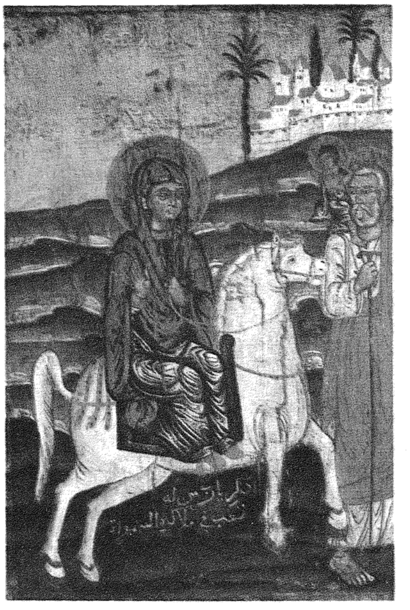
إيزاك فانوس



دراسة عن الفن القبطى تاثيراته ومؤثراته بين الأصالة والمعاصرة لإزاك فانوس ص ٦١.



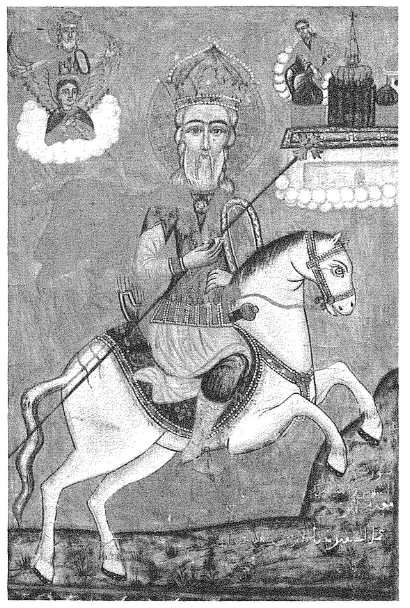
أيقونة الملاك غبريال - المتحف القبطى



أيقونة زيارة العائلة المقدسة لمصر



ايقونة رئيس الملائكة ميخائيل



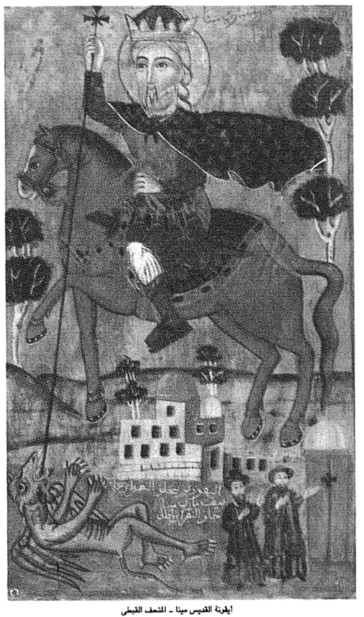
أيقونة القديس واسيليس ـ المتحف القبطى ـ القاهرة



أيقونة زيارة الأنبا أنطونيوس للأنبا بولا المتحف القبطى



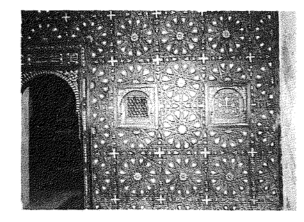
أيقونة العذراء مريم تحمل الطفل يسوع المتحف القبطي - القاهرة



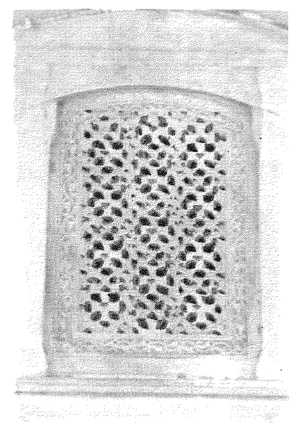
أيقونة القديس مينا ـ المتحف القبطى



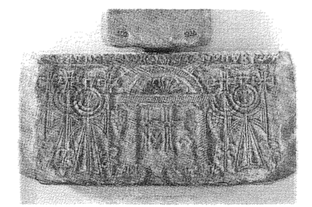
شرقية باويط القرن ٦٠٥



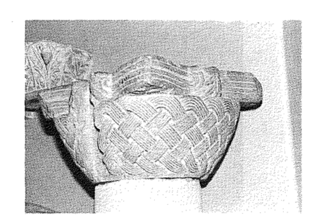
كنائس مصر القديمة



الوحدة اللاهرنه



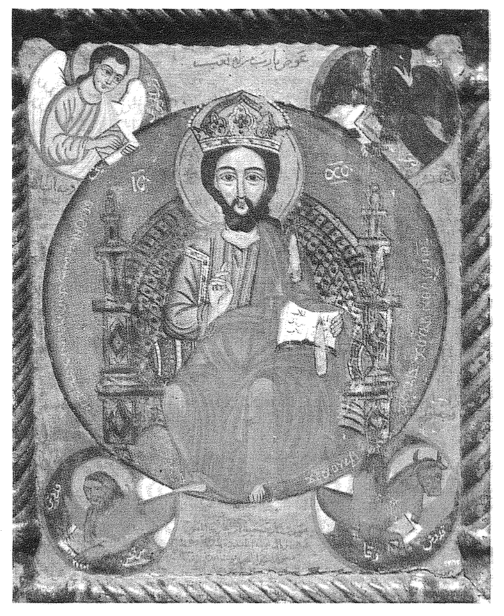
المتحف القبطى



تاج عـــــمـــود بالمتـــــحف القـــــبطى



المتــحف القــبطى تاج عــمــود أسـفل كــمــعــمــدوين



أيقونة المسيح على كرسي العظمة المتحف القبطي - القاهرة.

*إيزاك فانوس**



الفــــن القـــبطى

تأثيــــراتـه ومـــــؤثراتـه بـــين الأصـــالة والمعـــاصـــرة

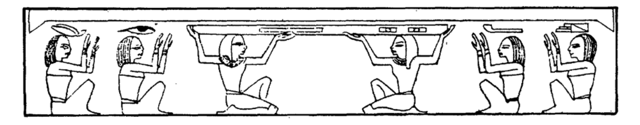
تكونت حضارة وادى النيل حين عرف الإنسان المصرى أن لهذا الكون خالقا بقوته استطاع أن يبدع ما تراه العين وتسمعه الآذان وتعمله الأيادى وتسجله. فكل شىء فى الوجود يأتى من السماء[1] وعرف أيضا بأحاسيسه الوجدانية أن الإله الأعظم يسطع بنوره فيضىء الحياة وينشر بين البشر الحب والطمأنينة. وعرف أيضا أن لهذا الكون نظاما أزليا أبديا يتعاقب فيه النور (النهار) والظلام (الليل)... وكانت بهذه المفاهيم والمضامين الحضارة التى نشأت على ضفاف النيل بما يأتيه من الخصب والنماء ـ فهذه الآلهة (نوت) تلمس الأرض (جب) بيديها ورجليها وما بين السماء والأرض قام «شو» إله الفضاء يحمل قرص الشمس «رع»........ وظهر على الجانبين «خنوم» الفخرانى الذى يبدع الأشكال من الصلصال ليعطيها رع نسمة الحياة...[2] وكان هذا ثالوث الخلق وبه تكونت الحياة بكل ما فيها من عقيدة وفكر وفلسفة وإذا كان «خنوم» هو المبدع والمشكل لجماليات الحياة فقد استطاع الإنسان المصرى أن يتذوق ويبدع مفاهيم الجمال. فظهرت الفنون بما فيها من تشكيلات ترجمت ببراعة تفوق كل تصور فى النحت والتصوير والشعر والموسيقى بل وفى أسلوب العبادة. فكان القداس الذى يؤدى فى المعبد، وكانت التسابيح والمزامير التى تؤدى فى هذا القداس، وتعاقبت الأجيال وتداخلت الحضارات. ومع امتزاج الحضارة الهيلنية مع الحضارة المصرية بعد فتوحات الإسكندر الأكبر تولدت فى مصر الحضارة الهيلينيستية.ومما هو جدير بالذكر أن الطبيعة المصرية منذ الأزل هى كيف أن الصحراء استطاعت أن تمتص الطمى حول ضفاف النيل الذى كون بدوره الأرض الخضراء والتى استطاعت أن تمتص المجتمعات البشرية حول

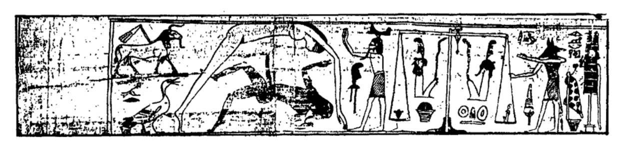
* د . إيزاك فانوس استاذ ورئيس قسم الفن القبطى بمعهد الدراسات القبطية.

ضفاف النهر... فهى أيضا أى الطبيعة المصرية استطاعت بدورها امتصاص أى فكر أو ثقافة ترد إليها وسرعان ما تتولد هذه الخاصية اى خاصية الامتصاص ليتولد منها إضافة حضارية كما حدث للحضارة الهيلنية وتولدت مع تداخلها وامتزاجها بالحضارة المصرية التى سميت بالحضارة الهلينيسية...

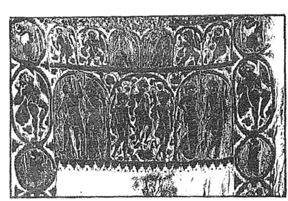


وهنا لابد من ذكر كيان حضارى فى مصر سمى عصر «الجريكوروماني» وهذا العصر تبلورت فيه كل حضارات البحر المتوسط «بحر الروم» مصرية + إغريقية + رومانية ـ فظهرت أنماط كثيرة فى شتى مجالات العقيدة والآداب والفنون... وكان بين هذه الأنماط عناصر تشكيلية مادتها هى الأساطير التي تعايشت مع الآداب المصرية واندمجت عناصرها فى أشعار الشعب وموسيقاه وأصبح الموال والمداح وعازف الأرغول والراقصون والراقصات بحركاتهم الفلكلورية هى من العناصر الواضحة فى شتى مجالات الفنون سواء كان تصويراً جداريا أو أوانى خزفية أو منسوجات من الكتان والصوف.... بل وأصبح للأساطير اهمية كبرى فى تشكيل كل عمل إبداعى إن كان فنا تشكيليا أو شعرا أو غناء فلكلوريا(٣).



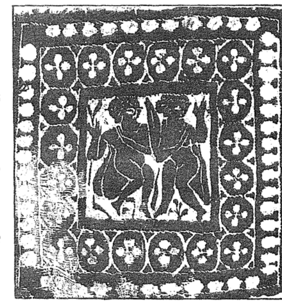


• ويقع عصر «الجريكورومان» فى الفترة قبيل ظهور المسيحية وانتشارها بصورة سريعة مبتدئة من أورشليم (القدس) إلى آسيا الصغرى ثم إلى بلاد الإغريق والرومان ثم الساحل الشمالى لأفريقيا ثم مصر التى بشرها القديس مرقص الرسول بالمسيحية فى القرن الأول الميلادى والذى استشهد فى مدينة الاسكندرية بعد إنشائه لمدرسة الاسكندرية اللاهوتية والتى تعتبر حجر الزاوية للحضارة المسيحية فى كل أنحاء المسكونة حيث كانت الأسكندرية هى المركز الدائم للحضارة البطلمية، لاسيما أن بها جامعة الاسكندرية القديمة.



فكان انتشار المسيحية فى مصر مواكبا لعصر مزدهر بالمضامين الفكرية والفلسفية والإبداع الفنى فى شتى مجالاته.وإن كان للحكام وهم من الرومان طغيان واضطهاد للعقيدة الجديدة المسيحية إلا أن المصريين وجدوا فى التعاليم المسيحية مضمون الخلاص من الفكر الوثنى الرومانى والخلاص من حكم ينادى بالسادة الرومان والعبيد وهم الشعب المصرى فى المفهوم الرومانى.وكان عصر الاستشهاد الذى راح ضحيته عناصر متقدمة عقائديا وفلسفيا ثمنا للإيمان بالمسيح

ظهرت القداسات وممارستها فى أماكن بعيدة عن اضطهاد الطغاة وظهرت الألحان الكنسية وهى الحان موروثة من الموسيقى المصرية الخالصة كذلك ظهرت فنون الأيقونات (Iconography)(٤) كما ظهرت فكرة إقامة حامل الأيقونات (Iconostasis)(٥) الذى يوجد بداخله الهيكل أى قدس الأقداس حيث تقدم الذبيحة وهى سر التناول من جسد ودم يسوع المسيح... وبداخل الهيكل توجد «الشرقية» وهى عبارة عن حانية يرسم بداخلها المسيح جالسا على كرسى مجده محاطا بالحيوانات الأربعة غير المتجسدة ومعهم الأربعة والعشرين قسيسا يحملون المجامر الذهبية محاطين بالشاروبيم والسيرافيم المتلئين أعينا.



(سفر الرؤيا للقديس يوحنا)[٦] وهكذا فالفن القبطى التشكيلى استطاع أن يترجم المضمون اللاهوتى فى شتى المجالات.

١ - التصميم المعمارى للكنيسة وينقسم إلى ثلاثة خوارس. الهيكل - ثم خورس المؤمنين - ثم خورس الموعوظين أى من يرغبون فى الانتماء للكنيسة...

٢ - حامل الأيقونات وهو فن الخشب المطعم بالعاج ويشكل بطريقة هندسية من وحدة المندورلا (Mondor-la)[٧] وهذه الوحدة فى حد ذاتها ترمز إلى فكرة الأزلية والأبدية حيث إن هذا الكون أبدعه الله منذ الأزل حيث لا نهاية له إلى أبد الآبدين.

٣ - الأيقونات وكلها توضع داخل الكنيسة حسب طقوس ترمز إلى المضامين اللاهوتية فى العقيدة المسيحية، حيث يخرج الكاهن ومعه مجمرة البخور «الشورية» ليؤدى صلوات تتعلق بكل موضوع من هذه الأيقونات... كما أن الأيقونات «تزف» فى مناسبات متعددة أى فى مناسبات الأعياد الكنسية السيدية «الأعياد الخاصة بحياة السيد المسيح»، كذلك أعياد الشهداء والذى توجد لهم أيقونات بالكنيسة....

وتمر الأجيال ونأتى إلى القرن الثامن الميلادى، حيث ظهرت بدعة مصدرها البطريرك الملكانى فى القسطنطينية والتى تدعو إلى حرب الأيقونات وتحطيمها والتخلص منها، ولما كانت مصر ولاية تتبع الامبراطورية الرومانية الشرقية ومركزها فى القسطنطينية وحاكمها أى حاكم مصر يعتبر أيضا بطريركا بالكنيسة الملكانية فى مصر فقد عانت الكنيسة القبطية الوطنية من طغيان الكنيسة الملكانية الكثير، واستغل هذا البطريرك الملكانى أوامر القسطنطينية فى القضاء على كل الأعمال الفنية الرائعة فى الكنيسة القبطية المصرية «الوطنية»..... وكان هذا العصر بمثابة تدهور للحركات الفنية فى مصر وفى عالم البحر المتوسط... ومنذ هذا العصر حتى القرن السابع عشر خلفت الكنائس فى مصر من الأعمال الفنية المدروسة والتى كان لها مدارس فنية معروفة باسم القباطى نسبة إلى القبطية أى المصرية... فبين القرن السابع عشر إلى التاسع عشر استطاعت الكنيسة القبطية أن تستعين ببعض الفنانين المصورين مثل يوحنا الأرمنى وانسطاسى الرومى وإبراهيم الناسخ الذى قام بأعمال كنيسة الشهيد أبو سيفين بمصر القديمة وإبراهيم الناسخ التزم إلى حد كبير بالتقاليد الفنية المصرية بعكس الآخرين الذين قدموا فنونا متأثرة بالمدرسة البيزنطية... وبعد هذه الفترة لم تظهر أى اجتهادات لإبراز الفنون القبطية حتى أنشىء معهد الدراسات القبطية سنة ١٩٥٤ بالقاهرة فى عهد الأنبا يوساب وبعده البابا كيرلس السادس ودعم فى عهد البابا شنوده الثالث.

ومن خلال معهد الدراسات القبطية والذى أنشىء ليسد ثغرات كثيرة فى جدار الثقافة المصرية، كانت من أهم اهتماماته إيجاد حركة فنية قبطية معاصرة خالصة استطاعت استخلاص القيم الفنية فى التراث المصرى القديم وخلال العصور لتتعايش مع العصر من جهة وتخدم المضمون اللاهوتى لترجمة العقائد المسيحية للكنيسة القبطية من جهة أخرى... وقد استطاعت هذه الحركة أن تشق طريقها بصعوبة فى البداية لما لاقيه من

عدم فهم للقيم الفنية المصرية وتذوقها ومعرفة أبعادها، حيث كان للغزو الأوروبي بالغ الأثر فى محاربة هذه الحركة فى بدايتها، حيث إن عقدة المثاليات الغربية راسخةفى وجدان بعض رجال الدين الذين يمجدون دائما هذه المثاليات الغربية. لكن هذه الحركة لحسن حظها وجدت التشجيع من رئاسة الكنيسة بقيادة البابا شنودة وبفضل انتشار الكنائس القبطية الجديدة فى بلاد المهجر فى أرجاء المسكونة، أمريكا واستراليا وأوروبا وآسيا وأفريقيا.

فمع انتشار هذه الكنائس التي تحتاج إلى شغلها بالأعمال الفنية القبطية الأصيلة التى تترجم العقيدة والعقائد والطقوس القبطية، تحقق هذا الانتشار الذى يعد الآن بمثابة حركة فنية قبطية معاصرة متصلة اتصالا مباشرا - بالجذور المصرية وقيمها الفنية الرائعة التي يستطيع الإنسان المعاصر تذوقها لما فيها من تعبير استطاع أن يخاطب المتلقى ويحافظ على كل التقاليد المطلوبة للاستمرار الحضارى للعقيدة المسيحية فى الكنيسة القبطية.

ولما كان الفن القبطى فى شتى مجالاته هو وريث لحضارة مصر الفرعونية وما تلاها من تداخل وتزاوج للحضارات التى تعايشت مع الحضارة المصرية، لعب الفن القبطى دورا تعبيريا غاية فى الأهمية مستغلا القيم الوراثية فى الفن المصرى...

١ - التعامل مع البعدين أى الطول والعرض وليس البعد الثالث وهو العمق أو المنظور... إذ إن البعدين الطول والعرض بعدان ثابتان لا يتغيران، أما البعد الثالث فهو البعد المتغير نحو نقط التلاشى فى المنظور... ولما كان المفهوم للعقيدة هو من الثوابت فقط احتفظ،الفنان المصرى حتى العصر القبطى بهذا المضمون.

٢ - استغلال الكتلة مع الفراغ فى حساب لهذه الكتلة وشغلها للفراغ بإحساس جمالى يؤكد رسوخ النظام الكونى فى مجال التشكيل....

٣ - استغلال المجموعة اللونية وكلها من محاجر ومناجم مصر وهى عبارة عن أكاسيد طبيعية وأهمها:

١ - الأصفر االأوهرا.

٢ - الطينة النية.

٣ - الطينة المحروقة.

٤ - أسود (العظام).

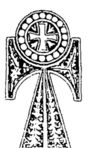
٥ - أكسيد الحديد الأحمر.

٦ - الأزرق النيلة.

٧ - الأبيض الجيرى...

٤ - استغلال الخط فى مجال التصميمات إن كانت تصميمات فى مجال النحت الحائطى «البارز» والذى كان لعملية النحت على الحجارة الـ Relief على واجهات المعابد والكنائس ليتعامل مع ضوء النهار القوى فيظهر الأشكال على الجدران.كذلك استخدم الخط فى إبراز التصميمات وتأكيدها وخصوصا فى مجال التصوير الجدارى.أما عن الألوان فلها رموزها التى تخدم بدورها المضمون اللاهوتى:

- فاللون الأصفر الأوهرا رمز للقداسة التى تنبعث من النور الإلهى ويستخدم عوضا عن الذهب. - اللون





الأحمر أكسيد الحديد بدرجاته يرمز إلى المجد والفداء، وفى المفهوم العقيدى لا يوجد مجد بدون فداء، فالمجد دائما يحتاج إلى الفداء، كذلك فهو رمز الفداء على الصليب....

- اللون الأبيض يرمز إلى الطهارة القلبية «اغسلنى فأبيض أكثر من الثلج» (من مزامير داود).

- اللون الأزرق يرمز إلى الأبدية التى لا نهاية لها...

- اللون الأسود يرمز إلى الوجود ويستخدم دائما فى تأكيد الأشكال وإبراز التصميم...

هذه القيم التشكيلية تعطى دائما ملامح الشخصية المصرية جنبا إلى جنب مع استغلال طرق الأداء فى التشكيل وخصوصا فى مجال تشكيل الأيقونات أو الرسوم الجدارية (الافرسك).. أو (الموزاييك).

وإن كان لفن الايقونات مواصفات فى تحضيرها وطرق أدائها مستمدة من التقاليد الفنية المصرية المتوارثة عبر الأجيال، فكان لمدرسة الاسكندرية القديمة أكبر الأثر فى نشر هذه النوعية من الفن فى مجال آخر تتعرض لهذه الطرائق والأداء وهذا ما يقوم به الآن قسم الفن فى معهد الدراسات القبطية فى إعطاء دراسة وافية عملية كان من أهم ظواهرها ظهور حركة فنية معاصرة فى الفنون القبطية...

أما عن التصوير الجدارى (الافرسك) فله مواصفات أخرى، حيث إن تحضيره يتطلب عمل خلطة من الجير النقى والرمل وتوضع على الحائط فى مسطحات مستوية، ويقوم الفنان قبل جفافها بتشكيل ما يريد، ويتطلب هذا النوع من العمل مهارة فنية عالية الخبرة...

كذلك التشكيل للأحجار الملونة (الموزاييك) يتطلب مواصفات خاصة فى التصميم والأداء، كذلك طرق تركيبه على الحائط..

هذا موجز لابد منه حتى تتأكد أن حضارة وادى النيل مازالت تسرى وتعطى فالفن التشكيلى المصرى باق ليؤكد أن ويعبر عن مضمون العقيدة فى شتى العصور والمجالات.

آسرة رمزى



العمارة القبطية في بحث جديد

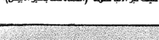
المصريون هم الشعب المعمارى الأول فى التاريخ كما يشهد بذلك المؤرخون وعلماء الآثار، وهم الذين علموا الشعوب الأخرى هندسة البناء، فمنذ ثلاثة آلاف عام قبل الميلاد كانوا قد عرفوا ـ كما يذكر د. محمد أنور شكرى فى كتابه القيم عن (العمارة فى مصر القديمة) ـ كيف يبنون العقود والأقباء من اللّبِن، وكيف ينشئون القباب، وكانوا أول من شيد بالحجر، ورفع الأساطين والعمد وأقدم من أقام المبانى الضخمة وتوجها بالطنف، وشيد المعابد المحاطة بالأعمدة، كما كانوا أول من عرف الملاقف لتهوية داخل البيوت، وأول من أعلى البناء طوابق، وأول من ابتكر الطراز المعمارى المعروف باسم: البازيلكا Ba-silica..

لقد كان هذا الطراز الفرعونى (البازيلكا) هو الذى ساد العمارة المسيحية فى الفترة الرومانية الباكرة. لا فى مصر وحدها، بل فى جميع أرجاء الإمبراطورية الرومانية تقريباً. ولهذا فإننا قبل أن نتحدث عن الإنجاز المعمارى القبطى، لابد من أن نبدأ من نقطة الانطلاق الطبيعية، وهى العمارة الفرعونية التى لم تكف عن إلهام العصور التالية بأفكار وحلول وطرز معمارية متنوعة.

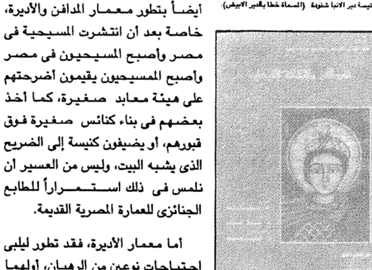
ومن أهم البحوث التى صدرت حديثاً عن العمارة القبطية، البحث الذى كتبه «بيتر جروسمان» بعنوان (المعمار المسيحى المبكر فى وادى النيل) المنشور ضمن الكتاب القيم الذى أصدره المعهد الهولندى للآثار المصرية والبحوث العربية بالقاهرة عام ١٩٩١ تحت عنوان (فى الفن والثقافة القبطية). ويضم الكتاب بحوثاً أخرى عن الأيقونات القبطية وفن النسيج القبطى، وسنقف هنا عند البحث الأول.

ويتبنى «جروسمان» فى هذا الكتاب وجهة نظر تقول بأن البناء المعمارى العام والخاص قد قضى على تقليد النمط الفرعونى حتى القرن الثالث الميلادى، ولكن حدث بعد ذلك تأثير أجنبى قوامه عناصر بيزنطية ورومانية فى العمارة الكنسية خاصة، حيث أن معمار الكنيسة المسيحية المتميز بفراغاته وتصميماته، قد قلد نماذج المعمار الرومانى المتأخر التى تطورت فى أوروبا وعلى امتداد سواحل آسيا الصغرى؛ وقد جاء هذا التقليد تلبية لمتطلبات الشعائر المسيحية التى تتطلب ردهة اجتماع واسعة تضيئها عدة نوافذ، بينما كانت المعابد الفرعونية مساكن للآلهة وليست أماكن للاجتماعات الدينية.

غير أن «جروسمان» لا ينفى التأثير الفرعونى كلية، وهو لا يملك أن يفعل طالما كانت هناك كنائس باقية من القرن الخامس الميلادى تشهد بهذا التأثير، مثل الكنيسة الخاصة بدير الأنبا شنودة بالقرب من سوهاج والتى بنيت حوالى عام ٤٤٠م ولا يزال معظم مبناها الرئيسى قائماً حتى اليوم، وكذلك كنيسة الدير الباخومى الرئيسى (فاو قبلى) المبنية عام ٤٩٥م. ففى هاتين الكنيستين استعارة واضحة لعناصر فرعونية



كنيسة دير الانبا شنودة (المسماة خطأ بالدير الابيض)



متعددة، مثل البناء التكعيبى وتصميم بعض تشكيلات أعمال المحارة والكورنيش على طول الأعتاب والجدران الخارجية، بالإضافة إلى ما نجده فى كنيسة **الأنبا شنودة** من مجموعات للغرف المختلفة الملحقة بالهيكل خلف الجدار المستقيم الشرقى، وهى مأخوذة - كما يعترف **جروسمان** نفسه من معمار المعابد الفرعونية. ونجد المزيد من عناصر المعمار الفرعونى فى الدرج الذى غالباً ما يكون ملتصقاً بالجدران والدخلات الصغيرة الموجودة خلف الأبواب الكثيرة التى تدور فيها (دُرَف) تلك الأبواب عندما تنفتح.

وما نلمسه فى معمار الكنائس يرتبط أيضاً بتطور معمار المدافن والأديرة، خاصة بعد أن انتشرت المسيحية فى مصر وأصبح المسيحيون فى مصر وأصبح المسيحيون يقيمون أضرحتهم على هيئة معابد صغيرة، كما أخذ بعضهم فى بناء كنائس صغيرة فوق قبورهم، أو يضيفون كنيسة إلى الضريح الذى يشبه البيت، وليس من العسير أن نلمس فى ذلك استمراراً للطابع الجنائزى للعمارة المصرية القديمة.

أما معمار الأديرة، فقد تطور ليلبى احتياجات نوعين من الرهبان، أولهما

الرهبان المتوحدون أو المنفردون، وثانيهما الرهبان الذين احتفظوا بعلاقاتهم بالعالم الخارجي، وقد بقيت نماذج معمارية لهذين النوعين، منها الكهوف المنحوتة فى الصخر فى منطقة (دير النقلون) فى الفيوم وكذلك فى منطقة إسنا وفي غرب سمالوط. ومرة أخرى نشير إلى أسلوب النحت فى الصخر بوصفه استمراراً للتقاليد الفرعونية القديمة.

لقد حاول «جروسمان» أن يعطى للتأثير الرومانى/ البيزنطى أهمية تفوق التأثير الفرعونى على المعمار القبطى،ولكنه يعترف أن المعمار القبطى بدأ يعود إلى استقلاله الذاتى بعد أن تخلص من الاستعمار الرومانى منذ القرن السابع الميلادى، أى بالتحديد منذ الفتح العربى.



محمد غيطاس



فن الأقباط

فى الكنائس والأديرة

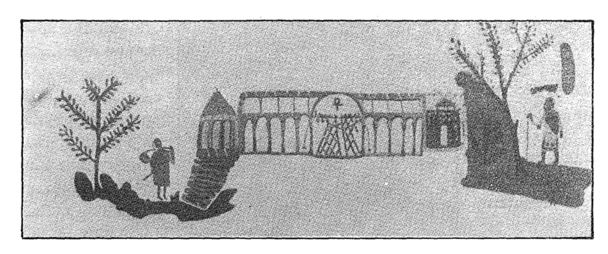
تعكس كثير من الدراسات الوصفية والتحليلية عن «الفن القبطى» قصورا فى التعرف على طبيعة هذا الفن، واختلافا حول تحديد سمات تميز مراحل فنية متعاقبة مر بها. وقد أدى هذا القصور والاختلاف إلى ظهور تضارب فى تاريخ أعمال هذا الفن، وبروز آراء تشير إلى أنه مجرد امتداد محلى للفن البيزنطى، أو أنه فن لم يكتمل نضجه [١]، ومن ثم لم يشكل طرازا له سمات وملامح خاصة. وتكمن وراء هذا كله أسباب عديدة منها:

- أن كثيرا مما وصلنا من آثار هذا الفن لم يكن مصحوبا بذكر المواقع أو الطبقات التى عثر عليه فيها، كما أن كثيرا منها لايزال محفوظا دون نشر علمى

- ما تعرضت له هذه الآثار من إهمال فى بعض مواقع التنقيب عن الآثار المصرية القديمة [٢] ، وبخاصة فى الحالات التى لم تضم فيها البعثات الأثرية متخصصا فى الفترات التاريخية التالية للتاريخ المصرى القديم.

- تعرض الكنائس والأديرة لمراحل متعاقبة من التجديد والتزيين. وكانت كل مرحلة منها تحمل نشاطا معماريا وفنيا خاصا بها تضيع بعض معالمه مع الدخول فى مرحلة جديدة.

- وجود أعمال فنية تميزت بارتفاع المستوى الفنى لمبدعيها إلى جانب أعمال تميزت بخشونتها خلال فترة تاريخية واحدة. وقد يرد هذا إلى أن بعض الأعمال قد نفذت تحت إشراف سلطات الكنيسة أو مسئولية صناع محترفين، بينما لم تنل أعمال أخرى مثل هذا الحظ. كما قد يعلل هذا بتنفيذ بعض الأعمال فى مراكز ازدهر فيها



اللوحة (١) موسى يتقدم شعبه عند الوصول إلى أرض الميعاد . مزار الخروج بجبانة البجوات .

الطراز السكندرى، بينما نفذ بعضه الآخر فى مراكز بعيدة عن تأثير هذا الطراز، أو كان نتاجاً لرد فعل ضد واقعية الفن الوثنى، أو ثمرة تعبير فنى تلقائى. والمحصلة فى آخر الأمر هى وجود مستويات متباينة. وعوامل مختلفة لهذا التباين. وهذا غير ماقد يلاحظ من اختلاف أسلوبى بين عصر وآخر، والذى قد يعيننا - إن وجد - فى تحديد ملامح للتطور الفنى. وإذا كان من اليسير ملاحظة بعض هذا التطور فى عصور معينة فإن مالا نستطيع إنكاره هو صعوبة ملاحظة هذا التطور فى عصور أخرى قيد فيها الفنانون بقوانين صارمة، وبخاصة فى ميدان التصوير الدينى، أو شاع فيها الاعتماد على النسخ كما فى مجال تصوير الأيقونات.

- تاريخ بعض التصاوير الدينية والعمائر دون الالتفات إلى شواهد لا يمكن إغفالها. ومثال ذلك تاريخ التصاوير الجدارية فى كل من كنيستى دير الأنبا انطونيوس ودير الأنبابولا بالبحر الأحمر بالقرنين الرابع والخامس الميلاديين (٣)، فى حين أن التصاوير فى الكنيسة الأولى مؤرخة بسنة ٩٤٩ للشهداء أى ما يوافق ١٢٣٢ - ١٢٣٣م، والتصاوير فى الكنيسة الثانية ترجع إلى أعمال التجديد بها فى العصر العثمانى .

ومثال ذلك أيضا تاريخ الكنيسة المعلقة بمصر القديمة بالعصر الأول من عصور الفن القبطى، أى قبل منتصف القرن الخامس الميلادى (٤). ومن المعروف أن البرجين اللذين أقيمت عليهما هذه الكنيسة هما من أبراج

حصن بابليون، كان بحوزة السلطات البيزنطية التى إعتنقت مذهبا مخالفا لمذهب الكنيسة القبطية. ويذكر بورمستر Burmest er ان من غير المحتمل أن يكون هذا الحصن قد ضم كنيسة صغيرة قبل الفتح الإسلامى لمصر. ويضيف أنه من غير الممكن أن نتخيل أن أى قائد عسكرى لهذا الحصن قد سمح بأن يثقل على اثنين من ابراجه *الهامة* بأى إنشاء لا يخدم غرضا يتعلق بأعمال التحصين والدفاع.

ويرجح أن العرب لم يتمسكوا بهذا الحصن كموقع استراتيجي، وأنهم قد تخلوا عنه للمسحيين الذين سكنوا المنطقة المجاورة. وعلى هذا فإنه يرى أن المحتمل هو أن بداية إنشاء الكنيسة كانت فى عصر «إسحق» الذى شغل كرسى *البطريركية* بين سنتى ٦٨٤ و ٦٨٧م (٥).

إن كل ما يمكن الوصول إليه عن الفن المسيحى المبكر بوجه عام يخضع فى حقيقة أمره للافتراض والترجيح،

اللوحة (٢) قبة مزار السلام بجبانة البجوات .

وذلك لعدم توافر أعمال فنية مؤرخة بصفة قاطعة، أو آثار كافية تساعدنا على الاقتراب من طبيعة هذا الفن خلال القرون الثلاثة الأولى للميلاد. والأمر هنا لا يختلف كثيرا عمايتصل بمصادر المعلومات الخاصة بالمسيحية عامة قبل القرن الرابع، والتى تتسم فى الغالب بقلتها وغموضها وتناقضها.

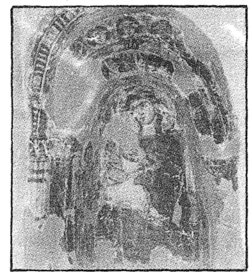
ومن المسلم به أن الأشكال الفنية المسيحية لم تظهر فى نفس الوقت الذى ظهرت فيه العقيدة المسيحية. وهناك أسباب عديدة تبرر لنا اختفاء الفن المسيحى المبكر فى القرنين الأول والثانى وقلة إنتاجه خلال القرن الثالث. ولعل، أولها أن هذه الفترة كانت فترة تبشير ودعوة إلى الديانة الجديدة، كما أنها شهدت نشاطا ملحوظا فى تناول أمور العقيدة والبحث عن الخلاص مما آلت إليه الحال فى العصر المتأخر للامبراطوريةالرومانية من انعدام للأمن واستبداد من



اللوحة (٣) أشكال بعض القديسين ـ من باويط

جانب الأباطرة ، إلى جانب ما اتسمت به حياة الطبقات الدنيا من ضعف الإمكانات اللازمة للبناء والتزيين.

وقد واجهت العقيدة المسيحية خلال القرون الثلاثة الأولى منافسة شديدة من قبل عقائد أخرى أثارت اهتمام الناس بما تضمنته عن الخلاص الفردى وسبله، ومنها الديانة الرسمية للامبراطورية والتى قامت على أساس تأليه الامبراطور وإضفاء الصفات الخارقة عليه. ومنها أيضا الديانة اليهودية التى أحرزت بعض النجاح فى النشاط التبشيرى خلال القرن الأول، وإن اتسم هذا النشاط بندرته [٦]. ولا يمكننا إغفال ما حظيت به كتابات **أفلاطون** فى ذلك الحين من إعجاب كثير من مفكرى العصر الرومانى، وبروز دعوة **أفلوطين** السكندرى إلى تطهير الروح وتخليص النفس من المادة إلى جانب عبادة **إيزيس** والتى ظلت آثارها فى مصر باقية حتى منتصف القرن السادس الميلادى.



اللوحة (٥) العذراء ترضع الطفل ـ من سقارة . المتحف القبطي .

إن المسيحية فى ضوء ما سبق لم تكن هى الديانة الوحيدة فى العالم الرومانى، ولا يبدو غريبا فى ضوء هذا أيضا ألا تتعدى نسبة المسيحيين فى الجزء الشرقى من الامبراطورية حتى أوائل القرن الرابع ثلث مجموع السكان، وألا تتعدى نسبتهم فى الجزء الغربى اللاتينى عن عشرة بالمائة من السكان [٧]. وكان من الطبيعى أيضاً ألا نعثر على أى أثر للديانة المسيحية بمصر فى برديات القرن الأول وأن يكون ما عثر عليه فى برديات القرن الثانى نادراً [٨]. غير أن اختفاء هذا الأثر، واختفاء الفن المسيحى كذلك فى هذه الفترة المبكرة قد يعزى إلى حرص معتنقى الدين الجديد على عدم الإعلان عن عقيدتهم خشية الاضطهاد الذى لم يتوقف بشكل حاسم إلا فى عام ٣١٣م عندما صدر مرسوم ميلان الذى أقر مبدأ حرية الاعتقاد.

اللوحة (٤) أحد القديسين الفرسان ـ من باويط



وكان الخوف من الانجراف إلى الوثنية من أسباب اختفاء فن التصوير فى هذه الفترة المبكرة، ذلك



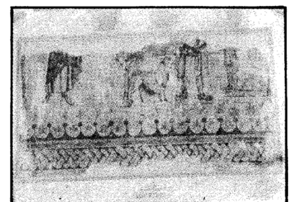
اللوحة (٧) قطعة من النسيج الإسلامي من مدينة البهنسا . متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

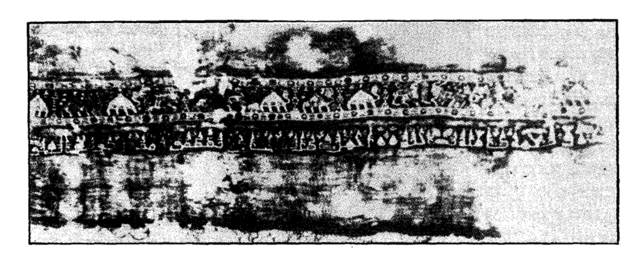
أن المجتمع الروماني الوثني كان يقدس صور الأباطرة ويستعين بالتمثال والصورة في التعبير عن معتقداته. وقد دفع هذا الآباء واللاهوتيين إلى الهجوم على هذا النوع من الفن، وعلى كل تعبير فني يؤدي إلى الانصراف عن الحياة الروحية والانحراف إلى الوثنية وتقدير الجمال الجسدي(٩). وربما كان هذا الهجوم ناتجاً عن استخدام المسيحيين لأيقونات يمكن نقلها لعدم وجود أماكن ثابتة للعبادة.

غير أن من الثابت أن المسيحيين قد استعانوا بفن التصوير للتعبير عن معتقداتهم والوصول بها إلى العامة ممن ألفوا هذه الوسيلة كلغة يفهمونها. وكانت الاستعانة بالنمط الفني الروماني كأسلوب للتعبير أمراً يتفق وانتشار المسيحية في بلدان كانت تحكمها الامبراطورية الرومانية.

ويتجلى التأثير الكلاسي على الفن المسيحي المبكر فيما تم الاستعانة به من موضوعات وعناصر فنية وتقاليد معمارية. ولم يكن بيد هذا الفنان أن يتجاوز عن الإمكانات البصرية وعن مفردات الإيصال الفني التي ورثها، أو كانت معاصرة له؛ فما من حقبة تاريخية يمكن لها أن تبدأ بفن تختص به وحدها(١٠) قبل أن تتوافر لها لغة خاصة ترتبط بالاهتمامات الروحية

اللوحة (٦) فداء إبراهيم ـ من سقارة . المتحف القبطي .





اللوحة (٨) قطعة من النسيج الإسلامي من الفيوم . متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

والأحوال الاجتماعية لجمهور المهتمين بالفن من معتنقى العقيدة الجديدة.

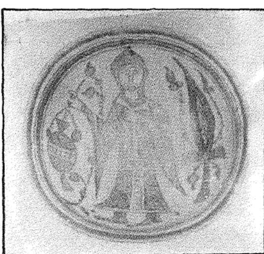
ورغم ما يلاحظ من ارتباط هذا الفن بالفن الرومانى فقد استطاع منذ البداية أن يحفظ لنفسه ذاتية منفصلة، وأن يتميز بأساليب وموضوعات جديدة. ويبدو هذا واضحاً فيما ظهر من رغبة فى التبسيط والتعميم، وعدم مراعاة لقواعد المنظور، ونزوع إلى الروحانية والتجريد، وميل إلى التسطيح، وتفضيل لوضع المواجهة، وعدم اهتمام بما يميز الفرد والنوع. وبعض هذه السمات أو بداياتها كانت تميز الفن الرومانى عن الفنون الكلاسية، ولم يكن ظهورها فى الفن المسيحى المبكر انقلاباً فجائياً[١١]؛ فالبساطة التى تظهر فى البداية تظهر أيضاً فى الأعمال الفنية الرسمية فى روما. ويبدو الاهتمام بالمضمون الروحى وعدم الاهتمام بصقل القوالب وتهذيبها فى كل من الفنين الوثنى والمسيحى المبكر. هذا رغم تباين إمكانات وقدرات المصور فى كل من الفنين باعتبار أن المصور المسيحى كان فى البداية من الهواة أو نقاشاً بسيطاً تدفعه حماسته الدينية لا موهبته الفنية[١٢].

وهنا لا ينبغى التسليم بأن المصور المسيحى كان فى كل الأحوال عاجزاً من الناحية الفنية عن أن يتجاوز الخشونة البادية فى أعماله، وعن أن يصور الأشكال الطبيعية تصويراً صحيحاً . كما لا ينبغى فى كل الأحوال رد الإخفاق فى القدرة على التعبير المحاكى إلى قصد الفنان إلى التبسيط أو التركيز العميق، وصبغ الواقع بصبغة مثالية[١٣]؛ فما ظهر من خشونة وعجز كان يميز الفترة السابقة لتبنى الدولة والبلاط والرعاة الأثرياء لهذا الفن، كما كان يميز فترة سادت فيها كراهية التعلق بالحس والقول بأن الجمال لا يكون إلا للروح

وحدها، ولم يسمح فيها بأن يكون الفن مجرد متعة للعين.

وكانت البلدان الشرقية التى تغلغلت فيها الأساليب الفنية الهللينستية ذات تقاليد فنية راسخة، ومن ثم فقد احتفظت بأساليبها التى تميزت بالتصميمات المسطحة ذات الإيقاع الزخرفى، وبالاهتمام بفكرة الحدث ومحاولة الوصول بها إلى المشاهد من خلال الحد الأدنى من التفاصيل.

وكانت مصر من بين البلدان التى لم تستطع الثقافة الوافدة إليها أن تقضى على تقاليدها وأساليبها الخاصة، ولاسيّما خارج المدن التى سكنها الإغريق ثم الرومان. وكان لاعتناق المسيحية ونشأة الرهبنة أثر كبير فى اتساع الفجوة بين الفن الهلليني والفن المصرى المسيحى. فقد بدأ الأقباط بالاستعانة بالأساطير اليونانية الرومانية فى التصوير على منتجاتهم المختلفة. ويظهر هذا على المنسوجات والأحجار وبخاصة فى القرنين الرابع



اللوحة (٩) صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى.

اللوحة (١٠) جزء من صحن من الخزف المرسوم تحت الطلاء والمتعدد الألوان (١٣م) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة .



والخامس الميلاديين حيث نرى المهارة فى إبراز الواقعية والتجسيم. ورافق هذا استخدام كثير من العناصر الزخرفية النباتية بشكل قريب من الطبيعة يشهد على ما بها من تأثير هلينى. ثم كان للتأثيرات المصرية القديمة والتأثيرات الشرقية الإيرانية والسورية أثر كبير فى تطور الفن القبطى الذى اتخذ لنفسه طرازاً ابتعد فيه كثيراً عن الأصول الهللينية [١٤]؛ فقلّ الاهتمام بالموضوع الأسطورى، وفقدت الأشكال توازن النسب والتجسيم، واتجهت نحو التحوير والزخرفة مبتعدة بذلك عن محاكاة الطبيعة والحيوية والحركة. وكانت ذروة هذا التطور الفنى فى القرن السادس الميلادى.

ولم يكن استمرار المؤثرات الشرقية هو العامل الوحيد وراء حدوث هذا التطور الذى اتسم بالثورة

على الهللينية. فقد ارتبط هذا التطور بالتغيير الذى طرأ على اللغة والأدب القبطيين. وكان ظهور هذا التغيير يتبع تياراً قومياً بدأ مع انتشار المسيحية بين المصريين واستمر حتى بلغ ذروته بانفصال الكنيسة المصرية عن كنيسة القسطنطينية بعد مجمع خلقيدونيا الذى عقد فى سنة ٤٥١م؛ إذ اتخذ المصريون من معارضتهم للمذهب **الخلقيدونى** رمزاً للمقاومة الوطنية، فأبطلت كنيسة الإسكندرية استخدام اللغة اليونانية فى طقوسها واحلت مكانها اللغة القبطية(١٥)، كما أن العقود الرسمية المحررة باللغة اليونانية تقرر كتابتها أيضاً باللغة القومية(١٦). كذلك ازداد استخدام اللغة القبطية فى الآداب الدينية، وانتشرت الآداب القبطية تبعاً لذلك فى سائر أنحاء البلاد.

ولم يكن موقف الأديرة من هذا التيار سلبياً؛ فقد زاد نفوذ الرهبان بها واعتبروا أنفسهم حماة للمسيحية الأرثوذكسية، واشتركوا فيما حدث من منازعات دينية وسياسية، وهى المنازعات التى أسفرت عن استشهاد عدد كبير من الأقباط فاق عدد الذين استشهدوا على أيدى الوثنيين(١٧). وكان لتوجيهاتهم وتوجيه ورعاية

اللوحة (١١) جزء آخر من نفس الصحن بمتحف بناكي بأثينا .



اللوحة (١٢) صحن كنيسة دير الانبا شنودة بسوهاج

الكنيسة للفن القبطى فى القرنين الخامس والسادس أثر كبير فى اتخاذ هذا الفن لأساليبه المميزة فى وقت كان فيه الفنانون يستخدمون خامات فقيرة، ولم يكن لهم بلاط يرعى إنتاجهم.

ورغم التأثير البالغ لكل العوامل السابق ذكرها فى اتخاذ الفن المسيحى المصرى لطراز خاص به، فإننا ينبغى أن نؤكد مرة أخرى أن السمات المميزة لهذا الفن قد ظهرت بشكل تدريجى، وأن ظهورها قد بدأ قبل أن تنفصل الكنيسة القبطية عن كنيسة القسطنطينية. ويشهد على هذا ما عثر عليه من تصاوير جدارية يرجع أقدمها إلى القرن الرابع، ومنها تصاوير مزارى «الخروج» و«السلام» فى جبانة البجوات بالواحة الخارجة. ففى المزار الأول نلحظ تنفيذ موضوعات العهد القديم فى مستويات مختلفة، دون إطار أو خط للأرضية، وهى متناثرة وغير مرتبة وقليلة التفاصيل، ويبدو فيها سعى المصور إلى الوصول بالفكرة إلى المشاهد بأقل العناصر الممكنة(١٨). وتتجلى فى هذا المزار حماسة المصور الدينية التى أضفت على عمله قيمة روحية تفسر لنا ابتعاده الواضح عن محاكاة

الطبيعة وميله إلى التجريد خلال فترة بدأ فيها الصراع مع الأساليب **الهللينية**، وظهر فيها التأثير المصرى القديم متمثلاً فى استخدام علامة «**عنخ**»، وفى شكل السفن المصورة بهيئتها المعروفة فى التصوير المصرى القديم. ولا يعنى هذا أن العناصر الهلينية قد تم استبعادها فى هذه الفترة المبكرة: فالتأثيرات اليونانية الرومانية تظهر واضحة فى نوع الملابس وفى الكتابات اليونانية وعناقيد العنب وأغصانها وفى محاولة استخدام المنظور فى رسم سلم وواجهة معمارية (اللوحة ١).

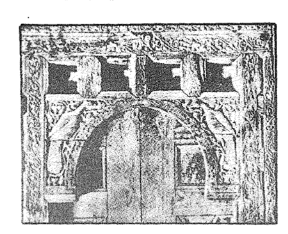
اللوحة (١٣) احد القديسين على أحد اعمدة الكنيسة المعلقة بمصر القديمة

وفى القرن الخامس تبرز معالم جديدة للتطور حيث يزداد الاهتمام بالواقعية التاريخية فتأخذ الموضوعات المتخذة من العهد الجديد فى الازدياد. ويتمثل هذا فى تصاوير كنيسة دير أبى حنس بالمنيا حيث نجد الاهتمام بتجميع الأحداث فى تسلسل تاريخى، فنرى البشارة والميلاد والهروب إلى مصر ومذبحة الأبرياء والعشاء الأخير إلى جانب بعض صور القديسين. وتكشف هذه التصاوير فى أسلوبها وتبسيطها وانسجام ألوانها عن شئ من التميز فى الشخصية الفنية رغم أخطاء التنفيذ[١٩].

وتتفق تصاوير **مزار السلام** فيما تمثله من موضوعات، وما يميزها من سمات وما تحويه من تأثيرات فنية مع ما تميز به التصوير المسيحى المبكر بوجه عام. وتبدو تصاوير هذا المزار أكثر إتقاناً وتطوراً عن تصاوير المزار السابق (اللوحة ٢). ورغم قوة التأثير **الهللينى** فيها فإن بساطة التكوينات وقلة الشخصيات واستخدام البعد الواحد فيها أشياء لا صلة لها بالفن الهللينى.

وترجع إلى القرن السادس وما بعده مجموعة كبيرة من التصاوير الجدارية عثر عليها فى باويط (اللوحتان ٣ و٤) وسقارة (اللوحتان ٥ و٦) وتتميز بتنوع موضوعاتها وغزارتها، وزيادة الأساليب الفنية الشرقية فى عناصر فنها. ويلاحظ فى هذه التصاوير امتزاج بين العناصر والتقاليد **الهللينستية** وبين واقعية وجفاف التصوير المسيحى والعناصر الشرقية التى تأثر بها الفن القبطى

بوجه عام. وقد انصهر هذا كله في أسلوب خاص تميز بقوة التشخيص[٢٠]، والألوان الزاهية والطابع الزخرفي والحفاظ على مبدأ المواجهة، وإعطاء الأهمية للشخصية الرئيسة في الموضوع المصور.



اللوحة (١٤) حجاب خشبي بكنيسة العذراء بحصن دير أبي مقار بوادي النطرون

فن الأقباط بعد الفتح الإسلامي لمصر :

وإذا كان الباحثون قد استطاعوا تحديد كثير من ملامح الفن القبطي قبل الفتح الإسلامي لمصر رغم قصور المادة المتاحة واختلاف الآراء وتضاربها فإن بعض مادون عن هذا الفن بعد الفتح الإسلامي ينقصه الكثير من الوضوح ودقة الاستنتاج لنفس الأسباب السابق ذكرها ولغيرها مما يرتبط بطبيعة المرحلة التاريخية ويكفي هنا أن نعرض لبعض الآراء التي تعكس تناقضا محيرا وتجاهلا واضحا لكثير من الحقائق التاريخية .

ومن هذه الآراء ما يؤكد أن الفن القبطي كان في وسعه أن يمكن لمقوماته ويصبح أعظم مما بلغ، غير أن الفتح العربي لمصر عاجله فكان جموده ومجاراته للواقع الجديد؛ إذ انقطعت صلة الكنيسة المصرية بسائر العالم المسيحي، ولم ينل الفنان سوى قدر ضئيل من الحرية، ولم يكن له هم غير التحوير مما دفعه إلى إهمال التوازن. وبذلك وقف الفتح الإسلامي كحجر عثرة أمام الطموحات المشروعة للفن القبطي في أن يظل على قيد الحياة وأن يتجدد [٢١] .

ويعني ماتقدم أن الفن القبطي قد أصابه الجمود بعد الفتح الإسلامي، وأن صلة الكنيسة المصرية بالعالم المسيحي قد انقطعت ومن ثم لم تتح لهذا الفن فرصة الاحتكاك والتأثر بفنون العالم المسيحي ويتضمن ماتقدم أيضا أن هذا الاحتكاك كان قائما قبل الفتح الإسلامي وانتهى بعده. أما الحرية المحدودة فتعني أن تدخلا قد حدث ووضع قيودا على اختيار الفنان لموضوعاته وأساليبه الفنية، وأن هذا الفنان لم يكن أمامه سوى أن يحور أشكاله وعناصره مما دفعه إلى إهمال التوازن، وكأن هذه سمات قد اضطر إليها اضطرارا بتأثير ميل المسلمين إليها أو لأسباب أخرى، وأنها لم تكن تمثل الطابع الأساسي الذي ميز فنه وجعل له هوية خاصة قبل الفتح الإسلامي.

والغريب أيضا أن تتضمن هذه الآراء ـ رغم كل ماحوته ـ ما يشير إلى أن هذا الفن بعد الفتح لم يخل من ابتكار كان يستوحي فيه من حيويته ولذا ضمن لنفسه البقاء مدة طويلة، وأنه استطاع أن يصل نفسه بما جد من مظاهر حديثة، وأنه لم يرجع القهقرى بل بقي يخطو إلى الأمام لا سيما في مجال الزخرفة التي كانت المتنفس الوحيد دون غيرها من مجالات أخرى .

وفي هذا إشارة أخرى إلى قيود حتمت اللجوء إلى الزخرفة دون غيرها، وهي إشارة توحي بأن مايزين

الكنائس من تصاوير يرجع إلى ماقبل الفتح، كما توحى بأن الأقباط لم يجدوا فى الفنون الإسلامية مايغنيهم، أو انهم لم يشاركوا فى إبداع أعمالها - رغم أنها فنون دنيوية فى المقام الأول - وإنما اضطروا إلى قبولها مكتفين بالتعبير عن انفسهم من خلال فن الزخرفة وحده.

وإذا كنا نجد فيما ذكر من آراء مايخالف إلى حد كبير واقع فن الأقباط بعد الفتح الإسلامى لمصر فإننا لا يمكن أن نتفق مع رأى آخر يخالف كلا من الواقع الاجتماعى والواقع الفنى للأقباط فى مصر الإسلامية. ويتضمن هذا الرأى الإشارة إلى أن القصور التدريجى فى الإمكانيات المادية للأقباط فى مصر الإسلامية أدى إلى نضوب النشاط الفنى الذى إذا قيس إلى غيره من أوجه النشاط عد ضربا من الرفاهية اللهم، إلا فيما يتصل بالطقوس الدينية (٢٢) .

إن هذا الرأى يشير إلى أن الأقباط قد عانوا تدريجيا نقصا فى الإمكانات المادية أدى إلى نضوب نشاطهم الفنى، ويعنى هذا أن الأنشطة المعمارية من بناء وتجديد وتزيين قد توقفت، وأن الأقباط لم يجدوا من بينهم أو من بين المسلمين رعاة من الأثرياء يتولون الإنفاق على هذه الأنشطة فهل هذا حقا ما حدث ؟

إن الدراسة الأثرية والفنية للكنائس القائمة تثبت أن كثيرا منها قد استحدث بعد الفتح الإسلامى، وأن كثيرا من الكنائس والأديرة قد جدد وزين بالتصاوير فى ظل سيادة روح الوئام الاجتماعى بين المسلمين والأقباط (٢٣).

ورغم بعض الأحداث العارضة التى مر بها الأقباط فى حكم عدد من الولاة والخلفاء أدت إلى تعرضهم لبعض المضايقات فإن الدراسة المتأنية لما ورد فى المصادر التاريخية تثبت أن الأقباط قد تمتعوا بالأمان وبما حصلوا عليه من ميزات فى ظل حكم الولاة والخلفاء والسلاطين المسلمين. وتشير هذه المصادر إلى استخدام المسلمين للأقباط فى الوظائف الحكومية منذ بداية الفتح الإسلامى، وإلى مشاركة الخلفاء والعامة فى الأعياد المسيحية. وما ناله البطاركة من حظوة لدى الخلفاء الذين امتدت رعايتهم إلى الطوائف المسيحية الأخرى من أرمن ونساطرة وملكانيين. وتمدنا هذه المصادر أيضا بكثير من المعلومات عن السماح ببناء كنائس جديدة وتجديد ماتهدم منها، وعن مشاركة القضاة المسلمين فى رعاية الأقباط والاستجابة لمطالبهم الدينية. وتصف لنا هذه المصادر حال الأديرة التى تردد عليها بعض الولاة والخلفاء، وأنشئوا لأنفسهم فيها « مناظر»، ومنحوا رهبانها الأرزاق للصرف من ريعها فى تجديد عمائرهم. وكانت بعض هذه الأديرة حسنة المنظر ومنها «دير مرحنا» على شاطىء بركة الحبش، و«دير نهيا» غربى الجيزة والذى كان «من أحسن الديارات وأنزهها وأطيبها، عامرا برهبانه وسكانه» ولهذا كان «من المتنزهات الموصوفة والبقاع المشهورة». وكان هذا الدير هو الموضع الذى ضرب الخليفة «المعز» خيامه تحت أسواره بعد وصوله مصر. ومن هذه الأديرة أيضا «دير شهران» الذى صرح الخليفة الفاطمى «الحاكم» لأحد الرهبان ببنائه، وكان يأتى إلى رهبانه كثيرا ويقيم عندهم. وقد صرح أيضا بتجديد «دير القصير» فى أعلى الجبل شرقى طره. وكان يوجد فى أعلى هذا الدير غرفة بناها «خمارويه بن احمد بن طولون »، كما جدد بعض

بيعه «**الشيخ أبو البركات يوحنا**» الكاتب فى خلافة «**الآمـــر**». وكان هذا الخليفة ممن اعتادوا زيارة الدير [٢٤]. وكـان «**دير طمـويه**» فى حلوان من الأديرة التى كانت تعلوها المناظر الحسنة فى عهد هذا الخليفة، وكان تجديد عمارته على يد **الشيخ أبى اليمن** وزير متولى ديوان أسفل الأرض، **والشيخ أبى منصور** وولده فى عهد هذا الخليفة أيضا [٢٥] .

وإذا كانت هذه بعض أسماء من تقلدوا مناصب عليا فى الخلافة الفاطمية وكانوا من الرعاة الأقباط الذين اهتموا بعمارة الأديرة فإن هناك أسماء عديدة لأثرياء من القبط انفقوا بسخاء على تجديد الكنائس ومنهم: المعلم سرور الجلال، وأبو الفضل كاتب **سر الأفضل شاهنشاه**، وشيخ الثقة **غبريال**، والمعلم **إسحق**[٢٦]. وفى هذا مايؤكد توافر الإمكانات المادية اللازمة لاستمرار النشاط الفنى لدى كثير من أثرياء القبط. ولم يكن هذا الأمر قاصرا على عصر بعينه، أو ظاهرة ولدت وانتهت بشكل تدريجى ؛ إذ تشير كثير من النصوص على أثاث كثير من الكنائس والأديرة إلى جهد رعاة الفن من الأقباط حتى نهاية العصر العثمانى .

ويصف لنا جامع تاريخ البطاركة نفوذ الأقباط وثرائهم فى عهد الخليفة الفاطمى «**المستنصر**» قائلا إنه «لما صار جميع مقدمى المملكة والناظرين فى دواوينها وتدبير أمورها كلهم نصارى وهم الملاك النافذ أمرهم» اتسموا بالشراهة والغطرسة ومالوا إلى البذخ «هم وجميع النصارى بديار مصر وتكبروا وعزت نفوسهم ووقع بينهم البغضاء والحسد وبين مقدميهم وصار أكثر اهتمامهم بالأمور الدنيانية والتجمل والتفاخر والكبرياء على بعضهم البعض» (٢٧) .

ويبدو أن نفوذ الأقباط وثراءهم الملحوظ وحظوتهم لدى أمراء الدولة فى العصر المملوكى قد أثار سخط العامة من المسلمين الذين كانوا يعانون من الضرائب الباهظة، والتى أطلق عليها اسم «المظالم» (٢٨). ومن أطرف ماذكر فى هذا الشأن مانظمه شهاب الدين الأعرج منتقدا الأتراك والأقباط واستئثارهم بالرزق فى مصر:

وكيف يروم الرزق فى مصر عاقل

ومن دونه الأتراك بالسيف والترس

وقد جمعته القبط من كل وجهة

لأنفسهم بالربع والثمن والخمس

فللترك والسلطان ثلث خراجها

وللقبط نصف والخلائق فى السدس [٢٩]

ويدحض ما وصلنا من تصاوير جدارية قبطية نفذت بعد الفتح الإسلامى لمصر ما ذكر عن أن الأقباط قد لجئوا إلى فن الزخرفة كمتنفس وحيد لهم. ويشهد المستوى الفنى لهذه التصاوير وماوقع عليها من تأثيرات فنية أن النشاط الفنى للأقباط لم يصب بالجمود، وأن صلة هذا الفن بالفنون الأخرى لم تنقطع.

إننا لا نستطيع أن ننكر أن تغييرا قد طرأ على بعض مجالات هذا الفن بعد الفتح الإسلامى لمصر، غير أن هذا التغيير لم يكن ثمرة قيود فرضت أو نتيجة الاقتصار على أساليب فنية لم يسمح بسواها.

إن التحول الاجتماعي والتغيرات السياسية والاقتصادية والثقافية التى أحدثها الفتح الإسلامى لمصر كان من الضرورى أن يتبعها تطور فى كثير من الأشكال والأساليب الفنية. ولم يكن من المتوقع بطبيعة الحال أن يبدأ هذا التطور دون الاستعانة بجهود وخبرات أهل البلاد. ولقد وجد المسلمون فيما كان ينتجه الأقباط فنونا وأساليب تتفق وميولهم، واقتصر تدخلهم فيما أنتج لهم على حذف ما يتعارض مع تعاليم الإسلام من زخارف ونصوص، وعلى إضافة الكتابات العربية؛ ومن هنا كانت الأساليب الزخرفية القبطية من روافد الفن الإسلامى فى نشأته الأولى. وقد ساعد على الاستفادة من هذه الأساليب ماتميزت به فى مصر من تجريد وتحوير يمتد بأصوله إلى الميراث الفنى الشرقى الذى ساد المناطق التى فتحها المسلمون؛ ومن ثم كان من الطبيعى أن يستخدم المسلمون الصناع والعمال المهرة من الأقباط فى أعمال البناء والزخرفة فى العصر الأموى. ونجد الإشارات التاريخية إلى هذه المسألة فيما وصلنا من برديات يونانية كشف عنها فى «**كوم اشقاو**». وتحوى هذه البرديات المراسلات الرسمية **لقرة بن شريك** (٩٠ ـ ٩٦هـ/ ٧٠٩ ـ ٧١٥م) مع **باسيليوس** وإلى مقاطعة **افروديتو**. وقد وجد أن بعض هذه المراسلات تتضمن اوامر **قرة** بإرسال العمال إلى بيت المقدس ودمشق للمعاونة فى إنشاء عمائر **الوليد بن عبد الملك** (٨٦ ـ ٩٦هـ/ ٧٠٥ ـ ٧١٥م) (٣٠) .

وفى مصر نجد التأثير الفنى للاقباط على زخارف منازل الفسطاط وجامع عمرو بن العاص ومقياس النيل بالروضة. كما يبدو هذا التأثير واضحا فى طرق صناعة وزخرفة الفخار والخزف والمنسوجات (اللوحتان ٨،٧) وغيرها خلال القرون القليلة التى أعقبت الفتح الإسلامى لمصر. غير أن الأمر يبدو مختلفا فى العصر الطولونى؛ إذ زاد أثر فنون **سامرا** على الإنتاج الفنى فى مصر. ويعد هذا التأثير مظهرا طبيعيا مع ميل العباسيين للحضارة الإيرانية، وظهور الطراز الدولى **لسامرا** فى العمارة والفنون الزخرفية. ومع هذا فإن ظهور هذا الطراز فى مصر لم يمنع استمرار التقاليد الفنية المحلية. ومع امتزاج هذه التقاليد بالطراز العباسى الوافد من **سامرا** نرى ميراثا فنيا ناضجا ينهل منه الفاطميون ليقدموا لنا أسلوبا مميّزا وطرازا له مقوماته الخاصة .

ولقد نتج عن اندماج الأقباط فى الحياة العامة وزيادة ثرائهم أن طلبوا إنتاج تحف خاصة مزينة بموضوعات مسيحية وذات زخارف وأساليب فنية إسلامية (اللوحات ٩و١٠و١١). ونالت الكنائس والأديرة حظا وافرا من التجديد والتزيين والتأثيث بأساليب معمارية وفنية إسلامية؛ إذ تظهر فى كثير من كنائس الأديرة خصائص معمارية إسلامية واضحة تتمثل فى طرق البناء والتسقيف وأشكال النوافذ كما يرى فى هيكل **بنيامين** بكنيسة **دير أبى مقار**، وكنيسة **العذراء بدير السريان، ودير الأنبا شنودة** فى سوهاج (اللوحة ١٢)، ودير **الشهداء** بإسنا (٣١). كما يظهر التأثير الفنى الإسلامى على تصاوير الجدران وزخارفها فى الكنائس والأديرة، فنرى التأثر بالسحن العربية فى بعض تصاوير **باويط** والتى تمثل أحداثا من حياة **النبى داود**، وترجع

هذه التصاوير إلى نهاية القرن السابع أو القرن الثامن الميلادى (٣٢). ويظهر تأثير زخارف الطراز الثالث على الجص **بسامرا** على جدران الهيكل الرئيسى بكنيسة العذراء بدير **السريان**. وترجع زخارف هذا الهيكل إلى حوالى سنة ٣٠٢ هـ (٩١٤م).

وكان تزيين الملابس بوحدة زخرفية متكررة من الأساليب الفنية الإسلامية التى ظهرت فى **سامرا** وفى مصر الفاطمية. ويبرز تأثير هذا الأسلوب على أزياء بعض القديسين المصورين على جدران الكنائس القبطية، كما يرى فى ثوب المجوسىّ **بالحنية الشمالية الشرقية** بهيكل **يوحنا المعمدان** بكنيسة **دير أبى مقار بوادى النطرون**، وثياب القديسين **بديرى الشهداء والفاخورى** بإسنا. كذلك اتبع الأسلوب التخطيطى الإسلامى فى رسم ملامح الوجوه بتصاوير عديدة بالكنائس القبطية ومن ذلك مانراه فى شكل أحد القديسين على أحد أعمدة الكنيسة المعلقة (اللوحة ١٣) وفى تصويرة آدم وحواء التى عثر عليها فى أم **البريجات** بالفيوم والمحفوظة بالمتحف القبطى.

وتمثل الأحجبة والحشوات الخشبية بالكنائس والأديرة نماذج تبرز التأثير الفنى الإسلامى على أثاث الكنائس، ومن ذلك حجاب بكنيسة **العذراء** بحصن دير **أبى مقار** (اللوحة ١٤) ، وبعض حشوات تزين أحجبة الهياكل الثلاثة بكنيسة **أبى مقار** فى ديره **بوادى** النطرون، وحجاب كنيسة **الست بربارة**. وهذا بخلاف أحجبة وحشوات أخرى بالعديد من الكنائس والأديرة، وكثير منها محفوظ بالمتحف القبطى، زينت بزخارف نباتية وهندسية وبخاصة الأطباق النجمية المنفذة بالتطعيم بمواد أغلى ثمنا. وتتبع هذه التحف الخشبية وغيرها المراحل المختلفة لتطور فن الحفر على الخشب فى العصر الفاطمى، وفن الحفر والتطعيم بمواد مختلفة فى العصرين المملوكى والعثمانى. كذلك يشير جدران الكنائس بالفسيفاء الرخامية إلى مدى الاستفادة من فنون العصرين المذكورين.

وقد اقتضت الاستجابة لرغبة العملاء من القبط والمسحيين عامة إنتاج تحف ذات موضوعات مسيحية بأسلوب فنى إسلامى. ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بقطعة من الخزف ذى البريق المعدنى الفاطمى تمثل المسيح رافعا يده بإشارة البركة، كما زين إناء من نفس النوع برسم يمثل أحد القساوسة يمسك بمبخرة على شكل مشكاة (اللوحة٩). وبمتحف الفن الإسلامى أيضا جزء من صحن من الخزف المرسوم تحت الطلاء بألوان متعددة من القرن ١٣م يزخرفه منظر للسيد المسيح تسنده السيدة العذراء، وبمتحف **بناكى بأثينا** جزء آخر من هذا الصحن (اللوحتان ١٠و١١).

وفى ضوء ما تقدم يمكننا القول بإن الكنيسة القبطية. بعد الفتح الإسلامى لمصر لم تعزل نفسها، وإن الأقباط لم يتخذوا موقفا عدائيا مما أحاط بهم، وإن استفادة المسلمين من فن الأ قباط فى البداية أعقبه تأثير فنى إسلامى على كنائس وأديرة الأقباط وعلى ما أبدعوه أو أبدع لهم من أعمال فنية. كذلك يمكننا القول بأن الفن القبطى لم يقف تطوره، إلا إذا كان التطور يتطلب مقاطعة الطرز الفنية المعاصرة، أو الاقتصار على استلهام فن مسيحى آخر حتى فى الأعمال التى لا صلة لها بالموضوعات الدينية.

الهوامش :

(١) انظر : ثروت عكاشة : الفن المصرى، دار المعارف بمصر، جـ ٣، ص ١٣٩٨.

(٢) Kamel, J., Coptic Egypt, History and Guide, The American univ. in Cairo Press, 1988, PP. 73 f.

(٣) ثروت عكاشة : الفن المصرى، دار المعارف بمصر، جـ٣، ص١٠٢٧ ـ ١٠٢٩.

(٤) المرجع السابق، ص ١٤٢٨.

(٥) Burmester, O.H.E. KHS-, A Guide to the Ancient Coptic Churches of Cairo, Cairo, 1955, PP. 24F.

(٦) نورمان ف. كانتور: التاريخ الوسيط، قصة حضارة: البداية والنهاية، ترجمة وتعليق د. قاسم عبده قاسم، القاهرة ١٩٨٤، ص ٥٠.

(٧) المرجع السابق، ص ٥٣.

(٨) آيدرس بل: مصر من الإسكندر الاكبر حتى الفتح العربى، نقله إلى العربية وأضاف إليه د. عبد اللطيف أحمد على، القاهرة ١٩٦٨، ص ١٢٨.

(٩) هربرت ريد : الفن والمجتمع ، ترجمة فارس مترى ضاهر ، بيروت ١٩٧٥، ص ٨٨؛ تادرس يعقوب ملطى: دراسات فى التقليد الكنسى والأيقنة، الإسكندرية ١٩٧٩، ص ٢٥٠.

(١٠) ارنولد هاوزر : فلسفة تاريخ الفن، ترجمة رمزى عبده جرجس، الهيئة العامة للكتب والأجهزة العملية، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٨، ص ١٢٩، ٢٨٢.

(١١) ارنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة د. فؤاد زكريا، القاهرة ١٩٦٧، جـ١ ، ص ١٤٦.

(١٢) المرجع السابق، ص ١٤٨.

(١٣) المرجع السابق، ص ١٤٩.

(١٤) Bourguet,P. Du, L'Art Copte, Paris, 1968, P.109.

(١٥) الباز العرينى : مصر البيزنطية، القاهرة ١٩٦١، ص ٧٥.

(١٦) المرجع السابق، ص ٣٢٠.

(١٧) مراد كامل : من دير قلديانوس إلى دخول العرب، موسوعة تاريخ الحضارة المصرية، المجلد الثانى، القاهرة، ص ٢١٩.

(١٨) Gruneisen, W.De, Les Caracteristiques de l,art Copte, florence, 1922, P.95; Badawy, A.,L,art Cobte, Les influences Hell`énistiques et Romaines. Bull. de l,inst. d,Egypte t, xxxv, P.37.

(١٩) Gayet, AL, L'art Copte, Paris ,1902, P. 272; Badawy, A.,L'art Copte, Les influences Egyptiennes, Le Caire,1949, P.30.

(٢٠) Ross, E.D., The Art of Egypt through the ages, London, 1931, P.57.

(٢١) ثروت عكاشة: المرجع السابق، ص١٤٢٤، ١٤٦١.

(٢٢) المرجع السابق، ص ١٤٧٤.

(٢٣) انظر:محمد غيطاس: أثر الوئام الاجتماعى بين الأقباط والمسلمين على الفن القبطى، مجلة «دراسات أثرية إسلامية» المجلد الرابع، القاهرة ١٩٩١، ص١٥١.

(٢٤) الشابشتى (أبو الحسن على بن محمد ـ ت ٣٨٨هـ/ ٩٩٨م): الديارات، تحقيق كوركيس عياد، بغداد ١٩٦٦ ، ص ٢٨٤؛ أبو المكارم جرجس بن مسعود (ت أوائل القرن ٧هـ/ ١٣م): كنائس وأديرة مصر (المنسوب لأبى صالح الأرمنى) اكسفورد ١٨٩٥، ص ٦٤ ـ ٦٥.

(٢٥) أبو المكارم، ص ٨٥.

(٢٦) ساويرس بن المقفع: تاريخ بطاركة الكنيسة المصرية (من مطبوعات جمعية الآثار القبطية) مج٢، جـ٢، ص ١٣٧، ١٥٨؛ مج٢، جـ ٣، ص ١٦٥؛ ابو المكارم، ص ٣١، ١٣٠.

(٢٧) ساويرس بن المقفع: المصدر السابق، مج ٢، جـ٣، ص ١٧٣.

(٢٨) المقريزى (تقى الدين أحمد بن على ـ ت ٨٤٥هـ/ ١٤٤١ ـ ١٤٤٢م): المواعظ والاعتبار فى ذكر الخطط والآثار. ط بولاق ١٢٧٠هـ، جـ٢، ص ٤٩٨.

(٢٩) محمود رزق سليم: عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمى والأدبى، المجلد السادس فى النثر الفنى ـ القسم الثانى من الجزء الثالث، القاهرة ١٩٦٢، ص ٢٩٨.

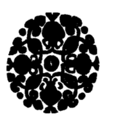
(٣٠) Creswell, K.A.C., Coptic influence on Early Muslim Architecture, BuLL. de La Soc. d'Arch. Copte, V, 1939, PP. 30F.

(٣١) Bourguet, Op. Cit., PP. 160 F.

(٣٢) Bourguet, op. cit., PP. 135,170; Clédat, J., Le Monastére et La nécropole de Baouit, le Caire, 1904-1916, , voL.1, PLs. Xvi- Xix.



كمال فريد اسحق *



اللغــة القبطيــة

اللغة القبطيةهى آخر مرحلة من مراحل اللغة المصرية القديمة التى نبعت من وجدان الشعب المصرى قبل التاريخ، ليعبر بها عن نفسه بما يتفق وتكوينه الذهنى وتطورت معه عبر التاريخ حتى أخذت شكلها الحالى، المسمى باللغه القبطية.

تكلم المصرى اللغة القبطية ـ فى مرحلتها المصرية القديمة ـ منذ علم نفسه الكلام واستعان بها على بناء وحفظ الحضارة المصرية العظيمة التى سبقت التاريخ وعاصرته، وأذهلت العالم الحديث.

كتبها أولا بعلامات هى صور أو نقوش لكائنات حية أو أشياء أو علامات اصطلاحية يعبر بعضها عن صوت واحد أى أبجدية تتكون من أربعة وعشرين حرفا أساسيا، ويعبر بعضها عن صوتين أو ثلاثة، ويعبر بعضها عن معنى، وازداد عدد هذه العلامات حتى بلغ ما يقرب من عشرة آلاف علامة، وكانت تنقش أو ترسم على جدران المعابد وغيرها للكتابة، فسماها الإغريق بالخط الهيروغليفى، ومعناه النقش المقدس.

ثم جرى تجريد هذه الصور إلى علامات أبسط ترمز للصور الأصلية، وسميت بالخط الهيراطيقى ومعناه الكهنوتى، وكان يكتب بها غالبا على أوراق البردى.

ثم جرى تبسيط أكثر لهذه العلامات، وصارت تدعى بالخط الديموطيقى، تميـيزا لها عن الكتابة الهيروغليفية والهيراطيقية التى احتفظ بها الكهنة، وكانت اللغة نفسها قد تطورت بواسطة الشعب المتحدث بها، وأطلق عليها الإغريق اسم اللغة الديموطيقية أى الشعبية.

* استاذ اللغة القبطية بمعهد الدرسات القبطية وبمعهد اللغة القبطية بالأنبارويس، بالعباسية، بالقاهرة ...

واستعار المصريون الأبجدية اليونانية لكتابة لغتهم بها بسبب بساطة طريقة الكتابة اليونانية وعدد حروفها المحدودة، وأضافوا إليها سبعة حروف جديدة مشتقة من الأبجدية المصرية القديمة للتعبير عن أصوات لاتستطيع حروف الأبجدية اليونانية التعبير عنها فصار عدد حروف اللغة القبطية اثنين وثلاثين حرفا:- ألفا، فيتا، غما، دلتا، أى، سُو، زيتا، ايتا، ثيتا، يوتا، كبَّا، لَوْلا، مِى، نى، أكسى، أميكرون، بِى، رو، سِيما، تَاف، إبْسِلُنْ، فِى، كِى، ابسى، أوميجا، شاى، فاى، خاى، هورى، جنجا، تشيما، تى.

وللغة القبطية لهجات عديدة كان يعتقد أنها خمس أو ست لهجات ولكن اتضح فى السنين الأخيرة أنها أكثر من ذلك بكثير، وبعض هذه اللهجات يقابل من حيث الانتشار الجغرافى، اللهجات الموجودة حاليا فى لغة مصر العامية العربية.

ومن لهجات اللغة القبطية الأساسية:

١ ـ البحيرية وكانت تستخدم فى الإسكندرية والوجه البحرى عموما، وهى لهجة الكنيسة.

٢ ـ الصعيدية وكانت تستخدم فى طيبة وكثير من مناطق الوجة القبلى، وهى لهجة آداب الوجه القبلى.

٣ ـ الفيومية وكانت تستخدم فى الفيوم.

٤ ـ الأخميمية وكانت تستخدم فى أخميم.

٥ ـ الأخميمية الفرعية، وكانت تستخدم فى بعض مناطق مصر الوسطى.

وقد دخل اللغة القبطية بجميع لهجاتها كلمات أجنبية كثيرة اغلبها يونانية، تحت تاثير الحكم البطلمى لمصر وسيادة الحضارة الإغريقية حقبة من الزمن وانتشار اللغة اليونانية كلغة دولية فى حوض البحر المتوسط، وهجرة يونانيين الى مصر وعزوف الاقباط عن استعمال بعض الكلمات المصرية القديمة للتعبير بها فى دينهم المسيحى، بسبب سبق استعمالها فى الديانات الوثنية وأحيانا لم يجد المصريون فى لغتهم كلمات مناسبة فاستعاروا ما يؤدى المعنى من اللغة اليونانية. وقد ذكر المقريزى أن أقباط الصعيد فى عصره لهم معرفة باللغة القبطية وباللغة الرومية (أى اليونانية)، ولاشك ان اللغة القبطية بقيت حتى عصره، أما بالنسبة للغة اليونانية فذلك غير منطقى، وتفسير عبارة المقريزى تلك، هو فى رأيى أن الأقباط يتلون فى صلواتهم حتى اليوم قطعا باللغة اليونانية، يعرفون ترجمتها ككل ولكنهم لا يستطيعون تحليلها لغوياً، بل يرددونها كاملة، فحفظهم وترديدهم لمثل هذه القطع اليونانية ليس معناه أن لهم معرفة تامة بها كما ذكر المقريزى.

واستعارة لغة لكلمات أجنبية من اللغات الأخرى هو وضع عادى لكل اللغات. وقد وصلتنا نصوص قديمة كثيرة مكتوبة باللغة القبطية منها كثير من أسفار الكتاب المقدس، كما وصلتنا بالقبطية كتب الأبوكريفا وهى الأسفار التى حذفتها الطائفة الإنجيلية من الكتاب المقدس، وكتب الغنوسية، وهم طائفة منحرفة عن المسيحية ظهرت فى القرون الأولى، كما وصلتنا سير الرهبان والقديسين وقوانين الرهبنة، وصلوات وكتابات

كنسية ونصوص تتعلق بنواحى الحياة المختلفة ومنها العقود والصكوك والرسائل والطب.

وقد دخل اللغة العربية العامية المستخدمة فى مصر تاثيرات مصرية خاصة فى المفرادات وفى تركيب الجملة ففى العامية المصرية مئات من المفرادات ذات الأصل القبطى المصرى، مثل كلمة «فوطة»، أو ذات الأصل اليونانى التى وصلتنا من خلال اللغة القبطية مثل كلمة «ترابيزة» كما أن أغلب التعبيرات العامية المصرية تتبع قواعد اللغة القبطية وليس العربية، فنحن نقول مثلاً فى العامية «إنت مين؟» وليس «من أنت؟» متأثرين بترتيب الكلمات فى اللغة القبطية.

وكلمة قبطى معنها لغوياً «مصرى» بتحوير الكلمة اليونانية اجيْبْتُس، لتصير الكلمة تنطق «جبطى»، مع العلم أن الحرف المنطوق جيماً جافة يكتبهُ العرب قافاً.

ثم تحور المعنى فصارت كلمة قبط تطلق على من احتفظ بدينه المسيحى من المصريين بعد الفتح العربى لمصر.

أما كلمة «مصرى» فهى كلمة كان العرب يطلقونها على العربى الذى هاجر مع الفتح العربى إلى مصر، ولم تكن تطلق على أحد من الشعب الذى كان ولايزال يعيش فى مصر قبل وبعد الفتح العربى، فقد كان العرب يدعون هذا الشعب «القبط» أو «قبط مصر»، سواء احتفظ بدينه أم تخلى عنه واستمر هذا الحال فترة طويلة بعد الفتح العربى.

ثم سُمىَّ أهل مصر فى العصر الحديث بالمصريين بصرف النظر عن دينهم، مع تمييز المصرى المسيحى بكلمة قبطى التى صارت تحمل دلالتين: أن الموصوف بها مصرى الجنسية ومسيحى الديانة، وهذا المصرى المسيحى قد يكون على أى مذهب مسيحى، فقد يكون أرثوذكسيا أو كاثوليكيا أو إنجيلياً.

واستمرت اللغة المصرية فى طورها الأخير المسمى بالقبطية كلغة قرابة ألف عام من الزمان، هى الألف الأولى من التقويم الميلادى، كانت فيها لغة الشعب المصرى عموما. وكان الشعب المصرى قد بدأ بعد الفتح العربى يتعلم اللغة العربية ايضا، حتى يتعامل مع الحاكم العربى والعرب الوافدين بأعداد كبيرة للاستيطان بمصر. كما اضطر الموظفون أن يتقنوها حين صدرت الأوامر أن تصير اللغة العربية لغة الدواوين.

وساعد الارتباع على نشر اللغة العربية فى مصر، والارتباع هو نزول العرب ريف مصر فى ربيع كل عام للتمتع بجمال الريف وخيره، والإقامة فى بيوت المصريين، بحكم القانون الذى نَصَّ على استضافة أى منهم ثلاثة أيام، وبحكم القوة والأمر الواقع.

وهكذا دخلت اللغة العربية عقر دار الشعب المصرى، فصار مزدوج اللغة. ولما جاء المأمون ليخمد ثورة مصر الكبرى أتى بعرب ليعمروا المناطق التى أباد سكانها المصريين، فازداد انتشار اللغة العربية، وصاحب إخماد الثورة تحول واسع إلى الإسلام، وبالتالى زاد الاهتمام باللغة العربية على حساب اللغة القبطية.

وحظر الحاكم بأمر الله الفاطمي التحدث باللغة القبطية، وقيل أنه كان يقطع لسان من يتحدث بها حتى داخل البيوت، ولايهمنا التحقق من صحة الرواية.

وبعد عهد الحاكم بأمر الله بدأت اللغة القبطية تذوى، فحفظها أقباط العصور الفاطمية والأيوبية والمملوكية فى الكتب خشية اندثارها. فألفوا كتبا تعرف بالسلالم، تقوم بدور القواميس، ولكن الكلمات فيها مصنفة حسب نوع الشيء الذى تدل عليه، فجمعوا النبات مثلا فى باب، والحيوان فى باب آخر، والأمراض فى باب ثالث، وهكذا.

كما ألفوا كتبا تعرف بالمقدمات، شرحوا فيها قواعد اللغة القبطية. كما تمسكوا بالصلاة بها فى الكنائس والأديرة، كما لو كانت شيئا عزيزا عليهم لا يريدون أن يفقدوه وهو شعور طبيعي وصحِّي، فاللغة من أهم مقومات هوية الشعب، وكما لو كان لديهم شعور خفى أن فى الإمكان بعثها ذات يوم.

وأهم المقدمات والسلالم هى:-

١ - قلادة التحرير فى علم التفسير تأليف الأنبا اثناسيوس أسقف مدينة قوص.
٢ - مقدمة فى اللهجة البحيرية وسلم قبطى عربى للأنبا يوحنا أسقف سمنود.
٣ - مقدمة فى اللهجة البحيرية لأبى الفرج ابن العسال.
٤ - السلم المُقفىَّ والمذهب المُصَفَّى لأبى اسحق ابن العسال.
٥ - مقدمة التبصرةلابن كاتب قيصر.
٦ - مقدمة ابن الدهيرى.
٧ - مقدمة أبى شاكر ابن الراهب.
٨ - السلم المقترح لأبى البركات شمس الرئاسة المعروف بابن كَبَر.

واستمرت اللغة القبطية كلغة حية فى بعض قرى الصعيد النائية، حتى العصر العثمانى، ثم توقف استخدامها كلغة حية، بسبب ضعفها أمام اللغة العربية، التى صارت لغة عامة الشعب، كلغة دنيا ودين، وبسبب المجاعات التى أبادت مئات القرى المصرية أيام الحكم التركى، وكانت وطأتها أشد على المصريين، منها على البدو المسلحِّين.

وأرى أن الكنيسة المصرية قد احتفظت باللغة المصرية بدافع قومى بجانب الدافع الدينى، فالإنسان يستطيع أن يصلى بأى لغة، والأسهل له أن يصلى بلغته الأم الحالية، ولكن الشعور القومى المصرى الشديد لدى الأقباط، جعلهم يحفظون اللغة المصرية فى كنائسهم، فى محاولة يائسة للاحتفاظ بالهوية المصرية.

ومنذ القرن التاسع عشر انتشر تعلمها بين الأقباط، بحسٍ دينى عند البعض وحس قومى عند آخرين، وظهرت كتب كثيرة لتدريسها، ألفَّها مصريون وأجانب. واهتم بها العالم بدافع أثرى عند البعض ودافع دينى عند آخرين، ودافع لاهوتى عند فئة ثالثة. وتُدرَّس اللغة القبطية فى مصر على نطاق ضيِّق فى كلية الآثار بجامعة القاهرة، كما يوجد قسم للغة القبطية بمعهد الدراسات القبطية

بالأنبا روبس بالعباسية، يلتحق به خريجو الجامعة للحصول على درجة الماجستير، كما يجرى تدريسها فى الكلية الاكليركية ومعهد اللغة القبطية.

ومصر مضيافة كريمة، ترحب بكل من يعمرُها ويرجو لها الخير، بصرف النظر عن عرقه الأصلى، ولكن ألا يجدر بنا أن نعتز بهوية البلد الذى نعيش من خيره؟.

إن مفهوم الوطن بمعناه القومى هو الذى يحفز المواطن للعمل على خيره وازدهاره وسعادة شعبه ورفاهيته. فمن يشعر بالانتماء يبنى بلده ويحرص عليها، والشعور بالانتماء لمصر، لن يأتى من فراغ، بل من تنمية الشعور القومى المصرى، وضياع اللغة القومية هو من أسباب ضعف الشعور القومى، فإن كنا قد فقدناها إلى الأبد، فلا اقل من أن نهتم بها اهتماما رمزيا كجزء عزيز من تراثنا، بدلا من تجاهلها معتبرين إياها لغة دينية لأقلية دينية، فالاهتمام بها عن وعى بقيمتها يقوى الانتماء القومى والوحدة الوطنية أيضا.

وأعتقد أن الأوان قد آن، لتتسلم الدولة المصرية من الكنيسة القبطية راية الاحتفاظ والاعتزاز بها، وتدريسها، ومعها الشعب المصرى كله، فيعتز الجميع باللغة والحضارة القبطية كجزء من تراثهم، فهى لغة أجدادهم وحضارتهم.

فلا بأس من تعريف طلاب المدارس بمبادىء اللغة القبطية مع كلمة طيبة عنها وعن الأقباط والحضارة القبطية.

ولا بأس من وجود قسم مستقل للحضارة واللغة القبطية بكلية جامعية مصرية، أسوة بكثير من الجامعات الأجنبية فى بلاد لا تنتمى لهذه الحضارة.

ولا بأس من تشجيع دراسة اللغة القبطية كهواية لمن يشاء بصرف النظر عن دينه، فهى أولا وأخيرا من مصر وإليها، وهذا موضوع قومى لا دينى.

ونحن نمد أيدينا لكل الشعوب العربية اللسان بدافع المحبة النابعة من الدين واللغة وحُسن الجوار، وبدافع المصالح المشتركة، على ألا ينكر أى منا على الآخر هويته القومية.

وأختتم مقالى ذاكرا وشاكرا فضل كثير من أساتذة الجامعات وعلماء اللغة القبطية الأجانب والمصريين، وكان كيرشر Kircher أول الأجانب الذين اهتموا بها، ثم شامبليون Champollion، ثم بايرون Peyron (قاموس قبطى لاتينى)، وشبيجلبرج Spiegel-berg (قاموس قبطى ألمانى)، وكْرَمّ Crum الذى قضى سنينا طويلة مع حشد من المساعدين فى إعداد قاموس اللغة القبطية الرائع (قبطى - انجليزى)، وبارثى Parthey (قاموس قبطى لاتينى)، وكذلك مالون Mallon الذى قدم لنا بالفرنسية كتابه القيم فى قواعد اللغة القبطية الذى لا نزال نعتمد عليه حتى اليوم بعد عشرات السنين، و هورنر Horner, وشترن Stern، وتيل Till، وفيسيشل Vicychl وفرجوت Vergote وبلملىPlumley ، ومن المصريين كان أول من اهتم بها هو الطوخى، كما نذكر الدكتور أحمد بدوى فى قاموسه (لغة مصرية قديمة وقبطية) والدكتور جورج صبحى، واقلاديوس لبيب (قاموس قبطى - عربى، واجرومية، وكتب تعليمية، وكثيرين غيرهم من المعاصرين أمثال كاسيه Kasser

وكراوزه Krause ود. إميل ماهر والأستاذ معوض عبد النور، كما ساهم كاتب هذا المقال بجهد متواضع فى اللغة القبطية تاليفا وتدريسا.

وتهتم جمعية الآثار القبطية بالعباسية بالقاهرة باللغة القبطية، كما قامت رابطة دولية لأساتذة اللغة القبطية فى العالم تدعى الهيئة الدولية للدراسات القبطية International Association for Coptic Studies مقرها روما وتعقد مؤتمرا دوليا للدراسات القبطية كل أربع سنوات فى دولة من دول العالم.

ولا ننس فضل اللغة القبطية فى توصل شامبليون إلى فك غموض علامات اللغة المصرية القديمة الذى قادنا الى معرفة الحضارة المصرية القديمة، فهو قد أتقن اللغة القبطية مع لغات أخرى، مما ساهم فى توصله إلى إنجازه الكبير.

من مراجع البحث :

(1) Alexis Mallon: Grammaire Copte Imprimerie Catholque, Beiruth, 4e edition, 1956.

(2) Crum., A Coptic Dictionary, Oxford, Clarendon Press, 1939.

(٣) مطبوعات جمعية مارينا العجايبى بالإسكندرية:المرجع فى قواعد اللغة القبطية، ١٩٦٩م.

(٤) د. أحمد مختار عمر:

تاريخ اللغة العربية فى مصر الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة ١٩٧٠.

(٥) د. كمال اسحق: قصيدة فى حب مصر . القاهرة ١٩٨٧.

(٦) إيريس حبيب المصرى قصة الكنسية القبطية، الجزء الثانى ـ الطبعة الرابعة ١٩٨٣ مكتبة كنيسة مارجرجس اسبورتنج الإسكندرية.

راغب حبشى مفتاح



الموسيقى الكنسية القبطية

الموسيقى الروحية تسمو بالنفس من عالم الماديات إلى عالم الروحيات، وهى هبة كامنة فى النفس البشرية، ومن الناس من له قوة التعبير بها. ومنهم من له قدرة الحس بها أى تذوقها والتأثر بها.

الموسيقى فى العهد القديم

وما يصوره لنا العهد القديم من خلق الإنسان وتاريخ البشرية يدلنا علي أن الفن خلق فى الإنسان وأن الإنسان اتجه اليه منذ نشأته.

فالإصحاح الرابع من سفر التكوين يقول: يوباك بن لامك الذى كان أبا لكل ضارب بالعود والمزمار.... ويوبال هذا كان التاسع بعد آدم.

ويقول سفر الخروج الإصحاح الخامس عشر: حينئذ رنم موشى وبنو إسرائيل هذه التسبحة للرب وقالوا أرنم للرب فإنه قد تعظم. الفرس وراكبه طرحهما فى البحر الرب قوتى ونشيدى...... وبعد ذلك أخذت مريم البنية أخت هارون الدف بيدها وخرجت جميع النساء وراءها بدفوف ورقص وأجابتهن مريم، رنموا للرب فإنه قد تعظم الفرس وراكبه طرحهما فى البحر.

وفى سفر القضاة الإصحاح الخامس يقول: فترنم تحت دبورة وباراق. باركوا الرب اسمعوا أيها الملوك واصغوا أيها العظماء أنا أنا الرب أترنم أزمر للرب إله إسرائيل.....

وفى عهد داود النبى وصلت الموسيقى العبرية إلى الأوج شعرأونغما وأداء، وكانوا يترنمون بها فى

صلواتهم وحروبهم وأفراحهم وأحزانهم:

يقول سفر أخبار الأيام الأول الإصحاح ثلاثة وعشرون الآية الخامسة؛ وأربعة آلاف بوابون وأربعة آلاف مسبحون للرب بالآلات والتى عملت للتسبيح.

ويقول سفر أخبار الأيام الثانى الإصحاح الخامس الآيتان ١٢ ، ١٣: واللاويون المغنون أجمعون ساف وهيمان ويروشون وبنوهم وإخوتهم لابسين كتانا بالصنوج والرباب والعيدان واقفين شرقى المذبح ومعهم من الكهنة مائة وعشرون ينفخون في الأبواق، ولما كان صوت المبوقين والمغنين صوتا واحدا لتسبيح الرب وحمده، ورفعوا صوتا بالأبواق والصنوج وآلات الغناء. والتسبيح للرب لأنه صالح لأنه إلى الأبد رحمته، إن البيت بيت الرب امتلأ سحابا ولم يستطع الكهنة أن يقفوا للخدمة بسبب السحاب لأن مجد الرب ملأ بيت الله، وهكذا فى مثل هذه العظمة الفنية حل الروح مع قوة تأثير الأنغام على الجماد فسقطت أسوار أريحا.

وفى أشعيا النبى الإصحاح السادس الآيتان ثلاثة وأربعة: رأيت السيد جالسا على كرسى عال ومرتفع وأذياله تملأ ا لهيكل السرافيم واقفون فوق لكل ستة أجنحة باثنين يغطى وجهه وباثنين يغطى رجليه وباثنين يطير، وهكذا نادى ذاك وقال قدوس قدوس رب الجنود مجده ملأ كل الأرض فاهتزت أساسات العتب من صوت الصارخ وامتلأ البيت دخانا.

الموسيقى فى العهد الجديد

يخاطب القديس بولس المسيحيين فى رسالته إلى أهل افسس الإصحاح الخامس الآية التاسعة عشر:

مكلمين بعضكم بعضا بمزامير وتسابيح وأغان روحية مترنمين ومرتلين فى قلوبكم للرب.

ويقول فى رسالته إلى أهل كولوسى الإصحاح الثالث الآية السادسة عشرة: انتم بكل حكمة معلمون ومنذرون بعضكم بعضا بمزامير وتسابيح وأغان روحية بنعمة مترنمين فى قلوبكم للرب.

ويفسرها القديسون يوحنا ذهبى الفم وباسيليوس الكبيروأغسطينوس وأوريجانوس وآباء آخرون بما يفيد أن بولس الرسول كان يشير إلى صلوات طقسية كنسية كانت معروفة جيدا لقراء هذه الرسالة وواضح جدا أن بولس الرسول يرى أن الموسيقى الصوتية هى إحدى العناصر الأساسية للعبادة، ووضعها فى ثلاثة أقسام هى: مزامير وتسابيح وأغانى روحية وهى الألحان. وهذه الثلاثة الأقسام هى التى اتبعتها ونسجت على منوالها كل الكنائس التقليدية شرقية وغربية من استعمال الترنيم بالمزامير والتسابيح والألحان.

وفيما يلى بعض الآيات التى وردت فى سفر الرؤيا وتدل على تسبيح وتهليل القوات السمائية لخالق الكون:

الإصحاح ٤ الآية الثامنة: والأربعة الحيوانات لكل واحد منها ستة أجنحة حولها. ومن داخل مملوءة عيونا ولا تزال نهاراً وليلا قائلة قدوس قدوس قدوس الرب الإله القادر على كل شئ الذى كان والكائن والذى يأتى.

الإصحاح ٥ والآيتان ٩/٨: ولما أخذ السفر خرت الأربعة الحيوانات والأربعة والعشرون شيخا أمام

الخروف ولهم كل واحد قيثارات وجامات من ذهب مملوءة بخورا هى صلوات القديسين وهم يترنمون ترنيمة جديدة قائلين مستحق أنت أن تأخذ السفر وتفتح ختومه لأنك ذُبحت واشتريتنا بدمك من كل قبيلة ولسان وشعب وأمة.

الإصحاح السابع الآيات من ٩ إلى١٢: بعد هذا نظرت وإذا جمع كثير لم يستطع أحد أن يعبده من كل الأمم والقبائل والشعوب والألسنة. واقفون أمام العرش وأمام الخروف متسر بلين بثياب بيض وفى أيديهم سعف النخل وهم يصرخون بصوت عظيم قائلين الخلاص لإلهنا الجالس علي العرش وللخروف. وجميع الملائكة... كانوا واقفين حول العرش والشيوخ والحيوانات الأربعة وخروا أمام العرش على وجوههم وسجدوا قائلين آمين. البركة والمجد والحكمة والشكر والكرامة والقدرة والقوة لإلهنا إلى أبد الآبدين.

الإصحاح التاسع عشر الآيات من ١ إلى ٨ : وبعد هذا سمعت صوتا عظيما من جمع كثير فى السماء قائلا هللويا. الخلاص والمجد والكرامة والقدرة للرب إلهنا لأن أحكامه حق وعادلة...... وقالوا ثانية هللويا. ودخانها يصعد إلى أبد الآبدين وخر الأربعة والعشرون شيخا والأربعة الحيوانات وسجدوا لله الجالس على العرش قائلين آمين هللويا وخرج من العرش صوت قائلا سبحوا لإلهنا ياجميع عبيده الخائفين والصغار والكبار. وسمعت كصوت جمع كثير وكصوت مياه كثيرة وكصوت رعود شديدة قائلة هللويا فإنه قد ملك الرب الإله القادر على كل شئ. لنفرح ونتهلل ونعطه المجد لأن عرش الخروف قد جاء وامرأته هيأت نفسها وأعطيت أن تلبس بزانقيا بهيا لأن البزهو تبرُرات القديسين.

وما أجمل أنغام تلك الآية التى يذكرها الإنجيل المقدس فى إنجيل لوقا الإصحاح الثانى ١٣: وظهر مع الملاك الذى بشر الرعاة بولادة المسيح جمهور من الجند السماوى مسبحين الله قائلين المجد لله فى الأعالى وعلى الأرض السلام وفى الناس المسرة.

هذه هى الحياة فى السماء كلها تهليل وتسبيح، وإن نغما واحدا من هذه الأنغام السمائية ليفوق كل ما فى الأرض من أنغام، وسيشترك الأبرار فى حياة التهليل مع السمائيين فى أورشليم السماوية.وعندما بشر الرسل الأطهار بالمسيحية. وضعت كل كنيسة طقسا روحيا موسيقيا من موسيقاها القومية الشعبية لأنها تتأثر بها.

الموسيقى الكنسية القبطية

إذا تكلمنا عن الموسيقى الكنيسة القبطية فلابد لنا أن نتكلم عن الموسيقى المصرية القديمة، لأنه عندما بشر مرقس الرسول الديار المصرية بالمسيحية كنا نحن سلالة الشعب المصرى القديم «الفراعنة» فكانت موسيقانا الفرعونية.

الحروف المتحركة

يقرر ديمتريوس الفالرونى "Demetrius alphaler-on" أحد أمناء مكتبة الإسكندرية فى عام ٢٩٧ ق.م أن كهنة مصر يسبحون آلهتهم من خلال السبعة الحروف المتحركة التى كانوا يأخذون فى الغناء بها الواحد تلو الآخر، وكان ترديدهم بهذه الحروف المتحركة ينتج أصواتاً عذبة.



وقد ذكر فيلو (١) السكندرى فى النصف الأخير من القرن الأول الميلادى، أن جماعة المسيحيين الأول أخذوا ألحاناً من عبادتهم المصرية القديمة ووضعوا لها النصوص المسيحية.

وقال العالم الرياضى نيكوماديس-"Neko ma-deus" الذى عاش فى القرن الأول الميلادى أن أصوات كل واحد من السبعة كواكب التى كانت معروفه فى ذلك الوقت ينتج صوتا لحرف من الحروف السبعة، وهذا هو نفس الأسلوب الفنى المتبع فى الكنيسة القبطية إلى يومنا هذا، فإن الكثير من ألحان كنيستنا ترتل على حرف واحد مثل لحن اللى الكبير الكيهكى الذى يستغرق ٢٢ر٥ دقيقة ولحن اللي القربان الذى يستغرق تسع دقائق، يرتلان على حرف الألفا A، وهذه الحروف المتحركة تستعمل فى أغلب الألحان الكنسية .

البحوث العلمية

قال عالم المصريات الفذ د. دريتون-"Dr Dreo-ton" الذى كان رئيسا لمصلحة الآثار المصرية، أن مفتاح غموض الموسيقى الفرعونية يوجد فى صفحات الموسيقى الكنسية القبطية.

أثبتت البحوث العلمية أن موسيقى الكنيسة القبطية هى أقدم موسيقى يمتلكها العالم الآن، وأن الكنيسة القبطية عملت على الحفاظ على موسيقاها الكنسية القديمة وتراثها الذى لا يقدر بثمن بسبب طبيعة الأقباط المحافظة التى ورثوها منذ الأزمنة القديمة.

ومن هذه البحوث العلمية ما قام به فريق من كبار العلماء المتخصصين فى الموسيقى والكومبيوتر وعلى رأسهم:

١ـ Prof. Robert Gribbs. Hnivessity Sacremen-to- California Stats.

٢ ـ الدكتور فتحى صالح الأستاذ بكلية هندسة جامعة القاهرة.

٣ ـ الدكتور محمود عفت الأستاذ بمعهد الموسيقى العربية بأكاديمية الفنون بالقاهرة .

فقد أجروا أبحاثا واسعة على آلات النفخ المحفوظة بالمتحف المصرى، وأثبتوا فى عام ١٩٩١ أن المصريين القدماء هم أول من اكتشفوا السلم الموسيقى الخماسى"Pentatonic Scale" الذى استعمل فى الدولة القديمة ثم طوروه مع بداية الدولة الحديثة إلي السلم الموسيقي السباعى Seven mote scale of Aminos .

ووفقا لهذا التقرير فإن قدماء المصريين هم أول من عرف السلم الموسيقى وأن ما ادعاه فيثاغورث عالم الرياضيات اليونانى الشهير باكتشافه هذه السلالم الموسيقية هو مجرد ادعاء باطل، علما بأن فيثاغورث عاش فى مصر واحدا وعشرين عاما ينهل من علومها وآدابها وفنونها، هذا وجدير بالذكر أن الإغريق كتبوا كثيرا عن جودة وكمال الموسيقى المصرية القديمة "Quolity& Perfection"

الألحان المصرية القديمة والنصوص المسيحية

وقد ذكرنا من قبل ما قاله فيلو إن جماعة المسيحية

الأولين أخذوا ألحانا من مصر القديمة ووضعوا لها النصوص المسيحية ومن بين هذه الألحان لحن غولغوثا[٢] الذى كان يستعمله قدماء المصريين أثناء عملية التحنيط وفى مناسبة الجنازات، ولحن بيك أثرونوث الذى نصفه يشتمل على نغمات حزينة تردد لوفاة الفرعون ويشتمل النصف الآخر على نغمات مبهجة «فرايحى» تردد لتنصيب الفرعون الجديد .

الألحان وأسماء المدن

أن بعضا من الألحان القبطية تحمل أسماء مدن مصرية قديمة إند ثرت من زمن بعيد فمثلا اللحن الذى يسمى سنجارى "Singari" هو اسم مدينة مصرية قديمة فى شمال الدلتا من زمن رمسيس الثانى، واللحن أدريبى ربما نسب لمدينة أتريب شمال بنها(كان يوجد بهذه المدنية كاتدرائية ذات اثنى عشر هيكلا).

المرتلون

كان قدماء المصريين يفضلون استخدام المغنين من كفيفى البصر الذين كان يضعون أيديهم على وجناتهم أثناء الأداء، وهذا ما كانت تتبعه الكنيسة القبطية طوال الأجيال وحتى عهدنا هذا فى اختيار معظم مرتليها «العرفان Cantors» من كفيفى البصر الموهوبين [٣] .

الآلات الموسيقية

كان الغناء يعتمد على الحنجرة فى معابد مصر القديمة، فمثلا فى مقبرة أوزوريس إله الموتى بجزيرة فيلا المقدسة كان محظورا استعمال الآلات الموسيقية وهو نفس الطقس المتبع فى الكنيسة القبطية [٤] وسنشرح ذلك بإسهاب عندما نتحدث عن القداسات والطقوس.

القداسات والطقوس

نشأت الكنيسة الأرضية روحيا على مثال الكنيسة السمائية. فوضعت قداسات وطقوسا خاصة لكل المناسبات المسيحية توجد الإنسان فى أعمق وأسمى الروحانية المسيحية وتساعده على إدراك ما يحتويه هذا الطقس من معان .

وفيما يلى بيان طقوس [٥] المناسبات المسيحية

عيد الميلاد المجيد ـ عيد عماد السيد المسيح «الغطاس» ـ الصوم الكبير أحد الشعانين ـ أسبوع الآلام «البصخة المقدسة» ـ سبت النور ـ عيد القيامة ـ عيد الصعود ـ عيد حلول الروح القدس «العنصرة» صوم الرسل ـ تمجيد السيدة العذراء ـ طقس شهر كيهك ـ طقوس التسبحة ـ القداسات.

وهذه الطقوس لها الحان تعبر عنها نصا وموسيقى.

القداسات الثلاثة المستعملة الآن «الكيرلس والغريغورى والباسيلى».

أما عن القداسات فأول قداس وضعه **يعقوب الرسول**[٦] المدعو بأخى الرب «لأنه كان من أقربائه» وثانى قداس وضعه مرقص الرسول خصيصاً للديار المصرية التى كان يبشرها بالديانة المسيحية، وقد وضعت نغماته وألحانه بالفن الموسيقى المصرى البحت، وهو القداس الوحيد الذى صلت به الكنيسة القبطية لغاية

القرن السادس، والذى كان قد رتبه كيرلس الأول الملقب بعمود الدين عام ٤٣٠ كما هو فى وضعه الآن، وقد اتخذ اسما آخر وهو **القداس الكيرلسى** على اسمه الأصيل، وللأسف فقد أغلب نغماته لصعوبتها منذ أجيال عديدة ولم يبق منها إلا الترحيم «أوُه ناى نيم»، ولحسن الحظ فإن نغمات هذه مضبوطة وهى موسيقى قبطية بحت.

ومما يثبت أن أغلب نغماته قد فقدت، أن المعلم تكلا القس تكلا (٧) فيما بعد، والذى كان كبير مرتلى الكاتدرائية المرقسية - فى عهدى بطرس الجاولى وكيرلس الرابع - والذى امتاز بموهبة فذة موسيقية قلما يجود الزمن بمثلها، كلفه الأنبا كيرلس الرابع أبو الإصلاح بجمع ألحان كانت موجودة فى بعض البلاد المصرية فقام بهذه المهمة، ثم قام بتسليم كل الألحان بعد ذلك لسبعة عرفاء من كبار الموهوبين منهم المعلم أرمانيوس والمعلم قزمان اللذان سلماً بدورهما كل الألحان للمعلم ميخائيل جرجس البتانونى الكبير الذى توفى عام ١٩٥٧. والمعلم ميخائيل ومن عاصره من كبار المعلمين أمثال نوس بيوس والمعلم سلامة بالمحلة الكبرى والمعلم تكلا بدمنهورلم يسلم أى منهم أية نغمات من القداس الكيرلسى إلا نغمات الترحيم، وللأسف المؤلم أنه رغم أن الكنيسة منذ بدايتها وعلى مدى الزمن وضعت كل صلواتها باللغة القبطية، إلا أن بعضهم نشر أخيراً ثلاثة أشرطة باللغة العربية مدّعين أن نغمات هذه الأشرطة هى نغمات القداس الكيرلسى الأصلية، وهذه ضربة قاصمة لأقدم تراث موسيقى فى العالم، فمن المحتمل بعد زمن أن يحمل هذا الخطأ الجسيم محمل الصواب وقد قال الأستاذ نيولاند سميث المؤلف الموسيقى العالمى، فى هذا الشأن: لا تدونوا نوتة موسيقية فيها هزة واحدة خطأ لأنها بعد مضى خمس سنوات ستصبح هى الصحيحة.

وبالإضافة إلى ذلك فإنه توجد نظرية ثابتة وهى ارتباط النغم باللغة، فإذا وضع أى نغم باللغة القبطية ونقل إلى لغة أخرى يفقد ٧٠٪ على الأقل من أصوله الموسيقية.

هذا وقد خصصت الكنيسة هذا القداس للصلاة به فى الصوم الكبير فقط.

وفى أوائل القرن الرابع وضع القديس أغريغوريوس الثيولوغوتى السنيزترى القداس المعروف باسم **القداس الغريغورى** ووضع القديس باسيليوس الكبير أسقف قيصر بتركيا دوكيا القداس المعروف باسم **القداس الباسيلى**.

والقداس الغريغورى يعتبر نصه بالنسبة لنا أجنبيا وكل نغمات أجزائه هى مصرية بحت، وكل جزء من هذا القداس موسيقاه عبارة عن لحن قيم صعب وتصلى به الكنيسة فى الأعياد السنوية الكبرى.

أما **القداس الباسيلى** فنصه أيضاً أجنبى وألحانه مصرية سهلة سلسة، والجزء الأخير منه (الاعتراف ومقدمته) متأثر بالموسيقى البيزنطية، ويصلى به فى سائر أيام السنة ما عدا ما قد ذكر سابقاً.

والقداسان الكيرلسى والباسيلى موجهان إلى الآب أما القداس الغريغورى فموجه إلى الابن. ومن بدء

الأنافورا أى بدء القداس لا يجوز الصلاة بقداس موجه إلى الآب بأية أجــزاء من القــداس الموجــه إلى الابن والعكس، ولكن للأسف فإن أغلب الكهنة لا يراعون ذلك أما الألحان التى تتلى فى هذه القداسات فهى تقريبا موحدة إلا فى المناسبات الهامة، فلها أيضا بعض ألحان خاصة بها مثل عيد الميلاد المجيد وعيد القيامة المجيد........الخ.

وهذه القداسات جميعها هى ابتهالات وتضرعات ذات تأثير روحانى عميق على مشاعر وأحاسيس المصلين تعطى جميع الأحداث المسيحية، وتشتمل هذه القداسات على لاهوتيات عقائدية تتخللها ألحان فنية تناسب كل باب فى هذه القداسات وتعبر نغماتها عما يحتويه هذا الباب من معان ، وقد سمِّيت بالقداسات الإلهية.

قداسات أخرى

ومما يذكر أن الأنبا سرابيون أسقف تومِيس «تمى الأمديد» بمحافظة الدقهلية - الذى كان تلميذا لأنطونيوس الكبير وصديقا للقديس أثناسيوس الرسولى - وضع قداسا فيه دلائل صريحة تثبت إنه يختص بكنيسة الأسكندرية وأن جزءا منه مأخوذ حرفيا من قداس مار مرقس، ولا نعرف عن موسيقاه أو مدى إستعماله شيئا، ويظهر أنه لم يكن واسع الانتشار ولم يطل زمانه، هذا وقد نشر بعضهم هذا القداس عام١٨٩٤م.

وفى قوانين غبريال بن تريك البطريرك السبعين ما يفيد أن بعضهم حاول استعمال قداسات أخرى غير الثلاثة القداسات المعروفة، يذكر القانون السادس والعشرون من هذه القوانين:

«انتهى إلى ضعفى أن قوما من أعمال الصعيد يقدسون بقداسات غير موافقة خارجا عن الثلاثة المعروفة وهى قداسات القديس باسيليوس والقديس إغريغوريوس والقديس كيرلس وقد منعت من يعتمد على غيرها»

ملحوظة هامة

أغلب مــردات الثــلاثة القــداســات الكيــرلسى والإغريغورى والباسيلى كانت وما زالت إلى الآن باللغة اليونانية القديمة، وكل قسم فى هذه القداسات له نغمات تنسجم مع ما فيه من معانٍ.

هذا وجدير بالذكر أن القداسات الثلاثة كانت أصلا مختصرة بالنسبة لما هى عليه الآن.

الألحان

يرجع أغلب الألحان للقرون الأولى للمسيحية وهى ألحان لها معان لاهوتية وروحية عميقة جدا، ولم يذكر لنا التاريخ عن واضعها إلا ما سنذكره فيما بعد.

- **لحن لأكليمندس**

من أقدم الألحان لحن الإكليمندس السكندرى عام ١٨٠م مدون بآخر كتابه paedagus أى التربية وهو كالتالى:

«شكراً للسيد المسيح» كان يردد أثناء طقس العماد لخلاص المعمدين من بحار الخطيئة وترجمته [ملجم الحيوانات المفترسة ! جناح الطيور الصغيرة دفة السلام

للسفن، راعى الحملان الملكية، اجمع أولادك البسطاء ليسبحوا بقداسة ويرتلوا فى صدق بأفواه بريئة إلى المسيح مرشد الأطفال، يسوع مخلص البشرية، الراعى الكرّام العون السمائى للقطيع المقدس.] ولا غرابة إذا كان هذا اللحن غير مستعمل الآن لأن الآباء كتبوا المئات من الألحان.

● لحن عيد الصليب

ومن أقدم الألحان القبطية لحن عيد الصليب (الذى وضع لمناسبة العثور على الصليب الذى صلب عليه مخلصنا) عام ٣٢٦م.

عندما وردت كتابة السلام للإمبراطور قسطنطين إلى الإسكندرية ونصه كالتالى [إغلقوا أبواب البرارى وافتحوا الكنائس]

وكذلك توجد ألحان أخرى تثبت أنها ألحان قديمة. كالشارات الشعانينى وطرح الشعانين ولحن طرح الصليب.

● لحن ترنيمة الصباح

وجدت بالمحفوظة الإسكندرانية من القرن الرابع الميلادى، وقد شهد القديس أثناسيوس الرسولى أن هذه الترنيمة كانت تستعمل فى أيامه وقد أشار إليها فى مقالته عن البتولية. ونصها كالتالى: العظمة لله فى السماء العليا - سلام فى الأرض للبشر - مشيئة سعيدة ترتل لك نباركك - نسجد لك ونقدم لك الشكر العظيم لعظم مجدك» يارب - ملك السماء - الله الآب القدير - يارب ابنك الوحيد يسوع المسيح والروح القدس يارب - إنزل رحمتك علينا - حمل الله ابن الآب يا من افتديت خطايانا - يامن افتديت خطيئة العالم - تسلم صلواتنا - ياجالس عن يمين الآب - أنت وحدك القدوس يارب يسوع المسيح - العظمة لك يارب آمين.

● لحن للثالوث الأقدس مدون بعلامات موسيقية

عثرعلى هذا اللحن فى بقايا أوراق بردية اكتشفت بمدينة البهنسا بمحافظة المنيا يرجع تاريخها إلى أواخر القرن الثالث وهو للثالوث الأقدس، وقد فك رموزه الموسيقية الاستاذ ڤلز «prof. Egon Welles» وهو الذى فك رموز الموسيقى البيزنطية القديمة التى اجتهد علماء الموسيقى منذ ثلاثمائة عام لفكها ولم يتمكنوا ومن هذا اللحن «فلتسبح كل القوات الأب والابن والروح القدس المنعم الوحيد لكل الصالحين امين» وقد رتل هذا اللحن الجميل المسيو ليوانيدس مرتل الكنيسة اليونانية بصوته العذب بالنوتة الموسيقية الصوتية فى محاضرة ألقيتها عن الموسيقى القبطية بالقاعة اليوسابية فى عام ١٩٥٤ وكل المخطوطات القبطية القديمة الموجودة فى مصر وفى أنحاء العالم والتى تعد بالآلاف، وكثير منها خاص بالألحان لاتوجد بها أية إشارة عن علامات موسيقية سوى مخطوطة واحدة فى مكتبة جون رايلاندز بمانشستر Jonn Ryhlands Library Manchester وبها بعض علامات قليلة ظن أنها علامات موسيقية ولكن لم يعترف المرحوم الأستاذ كرن «prof. crun» - عالم

اللغة القبطية العالمى الأول - بأنها علامات موسيقية.

ألحان أخرى

وكما ذكرنا من قبل أن الألحان الموجودة لم يذكر التاريخ أسماء واضعيها إلا القليل، ولكن يقال بالتواتر أن ديديموس الضرير - المعاصر للأنبا أثناسيوس الرسولى - كان من واضعى الألحان ، كما يقال أن أثناسيوس نفسه هو الذى وضع لحن أو مونوجانيس، بينما تنسبه الكنيسة اليونانية إلى أحد أباطرتها.

ويقرب عدد الألحان جميعها من ثلاثمائة لحن بين كبير وصغير، ومنها ما هو نصه بالقبطية وماهو نصه باليونانية القديمة ولكن موسيقاها كلها قبطية إلا النادر منها فموسيقاها يونانية، هذا بالإضافة إلا ما قد أضافه الأنبا كيرلس الرابع من ألحان قليلة يونانية جميلة لعيدى الميلاد والقيامة المجيدين. وكل الطقوس الكنسية عندنا من تسبحة ورفع بخور عشية وباكر والقداس والأعياد والصيامات لها ألحان خاصة تختلف باختلاف المواسم خاصة، وكثير من الألحان يقال مرة واحدة فى السنة، أى وضع لمناسبة وهذا دليل على أن الكنيسة القبطية كنيسة موسيقية فالطقس القبطى مع ألحانه يصور على مدار السنة مجريات حياة العهدين القديم والجديد أى المسيحية أجمل تصوير.

وجدير بالذكر أن نشير إلى أن كل الألحان الكنسية القبطية المستعملة الآن قد ذكرها كلها أبو البركات بن كبر شمس الرئاسة فى موسوعته «مصباح الظلمة» وإيضاح الخدمة عام ١٣٢٠م، وطبعا كانت تستخدم قبل عهده. وبالمناسبة فإن علماء القبطيات استمدوا معلومات هامة من هذه الموسوعة.

الألحان الحزينة والألحان المفرحة

أن الألحان الحزينة تجعل الروابط الدنيوية للنفس البشرية تتلاشى زاهدة فى العالميات وحياة هذه الدنيا، ومنها ما يحطم النفس الطاغية المسترسلة فى الخطيئة . أما الألحان المفرحة فلها نشوة روحية عظيمة وتشعر الإنسان أن نعيم الروحانيات أسمى من كل ماديات هذه الدنيا.

وبصفة عامة يجب أن تردد هذه الألحان بأصوات موهوبة، مع روحانية حقة فترفع الإنسان إلى عالم السمائيات، ولكن من المؤسف رغم غنى الكنيسة بالألحان القبطية ذات المستوى الرفيع، أن يتجه بعضهم فى اجتماعات دينية إلى استعمال تراتيل غريبة عن طقوسنا ركيكة المعانى وسطحية فنيا، ومنها ما أخذت موسيقاها من موسيقى وضعت لأغان غير دينية بعيدة كل البعد عن المبادىء القويمة ويطبقون على نغماتها النصوص المسيحية.

طقس البصخة

فى أيام البصخة المقدسة كان المتبع أن يقرأ الكتاب المقدس فى عهديه، وسار هذا التقليد إلى أيام البابا غبريال بن تريك البطريرك السبعين، الذى وضع ترتيب طقس البصخة المقدسة الذى يجرى حتى الآن. وبعض المصادر التى وردت فى بعض كتب آباء القرن الرابع وما بعده ذكرت أنه كانت تقرأ فى هذا الأسبوع وعيد القيامة عدة فصول مختارة من العهد القديم والعهد الجديد عن آلام السيد المسيح وقيامته المقدسة.

اللغة والترنيم بها

يقال عن اللغة الإيطالية إنها لغة المسرح والغناء، ويقال عن اللغة الفرنسية إنها لغة الصالون، أما أنا فأقول عن اللغة القبطية أنها لغة الصلاة. وأن ميزة هذه اللغة أن أغلب كلماتها تحتوى على حروف متحركة كثيرة تؤدى إلى سهولة اللفظ وجمال الغناء . وأكرر مرة أخرى

أنه لهذا السبب تفقد أنغام هذه اللغة عندما تنقل إلى لغة أخرى ٧٠٪ على الأقل من أصولها الموسيقية.

ولأهمية هذه اللغة وموسيقاها وعذوبتها وسهولتها يجب تعليمها للأطفال منذ نشأتهم وذلك للحفاظ على جمال طقوس الكنيسة وتراثنا المصرى.

طقسا الهيكل والمجتمع

● كان عند العبرانيين طقسان موسيقيان هما :

طقس الهيكل ويستخدم جميع الآلات الموسيقية فى ذلك الوقت . وطقس المجمع وكان يستخدم الموسيقى الصوتية البحت .

● وعندما بشر الرسل الأطهار بالمسيحية فى أنحاء المسكونة، اختاروا طقس المجمع اليهودى وهو الصوتى البحت. وأثبت قانون (رقم ثمانين) لإكليمندس السكندرى منع دخول واستعمال الآلات الموسيقية فى الكنيسة.

● فمثلا كان المتبع فى موكب الإمبراطور من قصره إلى الكنيسة أن يعزف على الأرغن (٩) المائى، وعندما يقتربون من الكنيسة يترك الأرغن على بعد منها تثبيتا للطقس الكنسى الموسيقى الصوتى فى العبادة وهذا الطقس بعينه هو المتبع فى الكنائس القبطية واليونانية والسوريانية والروسيةحتى الآن. أما كنيسة روما فقد غيرت موسيقاها الصوتية منذ عام ١٠٠٠م. إلى موسيقى آلية أى أضافت إليها الهارمونى لتوقيعها على الأرغن.

● يذكر فى كل الكتب الكنسية أن الناقوس (١٠) وهو عبارة عن جهاز خشبى كان يستخدم لضبط الترديد الجماعى فى قلة من الألحان لا تعدو الثمانية فى كل صلوات طقوس الكنيسة القبطية. على مدار السنة كلها، وحاليا يستخدم الرف الذى عمّ استعماله على مدى صلوات القداسات والألحان، وهذا يسبب ضجيجا وإزعاجا للصلوات نفسها التى هى صلوات روحانية. تحتاج إلى الهدوء والصفاء. وقد اطلعت على جميع المراجع والمخطوطات الكنسية الطقسية الموجودة بمصر كما اطلعت على تلك الموجودة بالمكتبة الأهلية بباريس والمتحف البريطانى و الموجودة أيضا فى مكتبات الفاتيكان وألمانيا ، فوجدتها كلها متفقة تماما فى استخدام الناقوس كما ذكرت ولا غرابة فى أن موسيقانا الكنسية صوتية بحت وهو نفس التقليد الذى كان متبعا فى الغناء فى المعابد المصرية كما أشرت إلى ذلك من قبل.

مسيرتى مع الموسيقى الكنسية القبطية

هناك أسباب دفعتنى لأن أكرس وأهب حياتى للحفاظ على تراثنا الكنسى الموسيقى أهمها تدوينه كله بالنوتة الموسيقية الصوتية للحفاظ عليه مدى الدهر لذلك فقد سافرت عام ١٩٢٧ إلى انجلترا وبعد بحث دقيق شرفت بمعرفة الأستاذ ارنست نيولان سميث Prof. Earnest Newlandsmith الأستاذ بالأكاديمية الموسيقية الملكية بلندن وهو مؤلف موسيقى عالمى واسمه مدون فى كل الموسوعات العالمية و اتفقنا وذلك بعقد ينص على أن يكون سفره وحضوره إلى مصر وبالعكس وإقامته وإعاشته وأتعابه على نفقتى الخاصة، على أن يمضى سبعة شهور من كل سنة من أول أكتوبر إلى نهاية أبريل فى مصر لتدوين الموسيقى القبطية، واستمر هذا العمل من عام١٩٢٨ إلى عام ١٩٣٦.

ولقد جمعت المعلمين المشهورين من جميع أنحاء البلاد، وبعد عدة لقاءات عملية مع كل واحد منهم وقع الأختيار على المعلم ميخائيل جرجس البتانونى رئيس

مـرتلى الكاتدرائيـة المرقسيـة الكبرى بكلوت بك. وكـان المتبع فى العمل أن يملى المعلم مـيخائيل على الأسـتـاذ نيولان سسميث مقطعا من الكلمة أو اللحن فيدونه ويعيد قراءته، وهكذا دون أول عمل له معى وهو مردات القداس الباسيلى، الذى قام بإعادة تدوينه ثلاث مرات حتى تمكن أن ينفذ إلى صميم أعماق الفن القبطى بكل دقة وكمال وبهذه الطريقة أتم الأستاذ نيولاند سميث ١٦ مجلدا فى المدة المذكورة تشمل كل طقوس الكنيسة القبطية.

فى عام ١٩٣١ سافرت معه إلى انجلترا حيث ألقينا ثلاث محاضرات فى جامعات أكسفورد وكمبردج ولندن . وفى اكسفورد قدم للمحاضرة الأستاذ جريفث Grif-fithبالآتى : جرى العرف هنا فى اكسفرد على أنه إذا شغل ثلث مقاعد القاعة بالحاضرين تعتبر المحاضرة الملقاة ناجحة أما فى هذه المحاضرة وقد شغلت مقاعد القاعة كلها. ووقف الناس فى الردهة الخارجية فهى أكثر من ناجحة. وقد شـهد هذه المحاضرة عـالم المصريات الأسـتـاذ بلاك مـان Prof Blachman وعـالم القبطيـات ومؤلف قاموس قبطى إنجليزى الأستاذ كرمProf crum ورئيس الآباء اليسوعيين فى العالم كله ودكتور أينشتين Dr. Einstin العـالم الألمانى الكبيـر وغيـرهم من كـبار العلمـاء وقد نقل مـراسلو الصحافة الأجنبية والمصرية تعقيباتهم على هذه المحاضرة إلى أنحاء العالم اعترافا بهذا الفن الكنسى الموسيقى الصوتى.

وفى عـام ١٩٣٢ دعت الحكومـة المصـرية تسـعـة وعشرين من كبار الموسيقيين من ألمانيا والنمسا وفرنسا وانجلترا والمجر وغيرها من البلدان إلى مؤتمر لدراسة الموسيقى الشرقيـة للنهوض بها علميا ، كما وجهت الدعوة لى ممثلا للموسيقى القبطية .

وكان من بين هؤلاء العلماء بيلا برتوك Bella Bartok الذى يطلق عليه بيتـهوفن القـرن العشـرين وإيجـون فلز Prof Egon Welles الذى فك رموز الموسيقى البيزنطية القديمة ومـدام هيرشر كليمنصClimance H ercher رئيسة الجمعية الموسيقية فى باريس.

وقد طلب منى هؤلاء العلماء الموسيقيون الكبار إقامة قداس فى إحدى الكنائس الأثرية، فوقـع الاختيـار على الكنيسة المعلقة بمارى جرجس بمصـر القديمة حيث قام بصلوات القداس المرحـوم القمص مـرقس شنودة وكان يرد عليه المرحوم المعلم ميخائيل جرجس البتانونى، فتأثر الجميع تأثراً بالغا لدرجة أن قال الأستاذ فلز أنه لم يتأثر فى حياته بعذوبة ترديد الصلوات والألحان مثلما تأثر بها فى هذا القـداس، وقـال آخـر إذا كـانت هناك مـوسـيـقى دينية تستحق الإبقاء عليها فإنها تكون الموسيقى القبطية.

وبعـد ذلك طلب منى إعطاء المؤتمر عـقـد جلسـات خاصـة فى بيتى بالهرم لدراسة المسيقى القبطية لهدوء المكان، وقد تم فعلا عقد ست جلسات. وفى إحدى المرات طلبـوا إعـادة بعض القطع لقـوة تأثيـرها وعـذوبتـهـا منهـا «المجـمـع» والتى كـان يؤديهـا المرحـوم القـمص مـرقس شنودة.

هذا وقد قرر المؤتمر تسـجـيل بعض الألحـان وبعض فـقـرات من القـداس على اسطوانات تصـدرها شـركـة جراما فون كومبنى.

وفى عام ١٩٤٠ كونت خوارس "Choirs" من طلبة الإكليركية بمهمشة ومن شمامسة مـوهوبى الصـوت وخـورسين أحـدهـمـا من طلبـة الجـامـعـات والثـانى من طالبات الجامعات.

وفى عـام ١٩٤٥ أقـمت مـركـزا لتـسليم الألحـان

للمعلمين والشمامسة فى وسط القاهرة أُسند التدريس فيه إلى المعلم ميخائيل، وفى عام ١٩٥٠ قصرتُ الدراسة فيه على كبار المعلمين لتثبيت الألحان.

وفى عام ١٩٥٤ قامت نخبة من كبار المهتمين بالقبطيات فى إلقاء محضرات فى ميادين قبطية متعددة بالقاعة اليوسابية، وكان ذلك تمهيدا لتأسيس معهد الدراسات القبطية عام ١٩٥٥، الذى اشترك فى تأسيسه المرحومون د. عزيز سوريال و د. سالى جبره و د. مراد كامل و د. صابر جبره .. وشخصى .

وقد توليت فيه رئاسة قسم المسيقى والألحان ونقلت نواة الأستوديو الذى أسسته من قبل فى كنيسة قصرية الريحان بمصر القديمة واستكملت تجهيزاته فى معهد الدراسات، وبدأت بتسجيل الألحان وكل طقوس الكنيسة بواسطة المرحوم ميخائيل، ونشرت بعد ذلك بأصوات موهوبةعلى أشرطة «كاسيتات» يبلغ عدد الذى أنجز منها سبعة وأربعين شريطا.

وفى عام ١٩٧٠ دعوت العلامة الموسيقية المجرية د. مارجت توت Dr. Margit Tohth للتعاون فى استكمال القداس الباسيلى الذى كان الأستاذ نيو لاند سميث أعد مرداته وجزءا من بداية كل قطعة خاصة بالكاهن و استمر العمل حتى تم القداس بكل ألحانه بالنوتة الموسيقية الصوتية شاملا النص باللغات القبطية والإنجليزية والعربية، وينتظر نشره قريبا.

وفى عام ١٩٨٩ دعتنى إذاعة برلين والخورس لزيارة ألمانيا لسماع الموسيقى الكنسية القبطية وتسجيل بعض قطع منها. وقد اهتم المختصون الألمان بهذا الفن وأبدوا إعجابهم به.

وفى عام ١٩٩٢ أهديت كل إنتاجى إلى مكتبة الكونجرس بواشنطن «التى تحوى أكثر من ٨٠ مليون كتاب» وذلك لحفظها على مدى الأجيال بالوسائل التكنولوجية الحديثة.

الهوامش :

(١) ما ذكره يوسابيوس عن فيلو فى كتابه الإنسانية Humanity, .

(٢) وصلت هذه المعلومات بالتواتر.

(٣) وقد استمر هذا التقليد فى المكفوفين الذين يرتلون القرآن الكريم (المحرر) .

(٤) وفى الإنشاد الدينى الاسلامى (المحرر) .

(٥) يرجع إلى كتاب خدمة الشماس لمعرفة ألحان كل من هذه الطقوس.

(٦) لم تستعمله الكنيسة القبطية.

(٧) جدير بالذكر أن المعلم تكلا اشترك مع عريان جرجس مفتاح فى وضع كتاب خدمة الشماس عام ١٨٥٨م. وجدير بالذكر أيضا ان المعلم تكلا قد ألف نشيدا جميلا باللغة القبطية ألقاه على مسامع الخديوى إسماعيل .

(٨) وضع ديديموس أول طريقة لتعليم المكفوفين قبل برايل.

(٩) الأرغن المائى اخترعه اسكندرانى عام ٢٠٠ ق.م.

(١٠) يوجد الناقوس فى المتحف القبطى.

سليمان نسيم



ثقافتنا القومية في العصر القبطي

تاريخ التربية هو قصة الثقافة الإنسانية فى استمرارها وتطورها وتغيرها عبر الأجيال وفى استخدامها لمختلف المؤسسات والأجهزة والوسائل عن طريق الملاحظة والممارسة والتعليم المباشر وغير المباشر ولا نظن أن حضارة ما قد ازدحمت وامتلأت بألوان الثقافة التى تميزت بالعمق والشمول كالحضارة المصرية. ذلك أنها تضمنت من القيم والمثل العليا ما انسحب على جميع وجوه التعامل من سياسية واجتماعية واقتصادية وعلمية. لذلك كان طبيعيا أن يحظى تاريخ هذه الحضارة باهتمام المصريين والأجانب على السواء وبالتالى حظى باهتمامهم تاريخ الثقافة والتربية حتى غطت دراساتهم فى هذا الفرع الأخير معظم عصور التاريخ المصرى فيما عدا فترة واحدة هي فترة العصر القبطى التى ندرسها فى بحثنا هذا. ففى تاريخ التربية فى الأزمنة القديمة وضع الأستاذ الدكتور **عبد العزيز صالح** رسالته فى الآثار والحضارة المصرية القديمة عن: «التربية والتعليم فى مصر القديمة» فى يوليو سنة ١٩٥٦م. وفى الموضوع ذاته كان الاستاذ الدكتور **عبد المنعم ابو بكر** الأثرى والمؤرخ المعروف قد ألقى محاضرة نشرتها اللجنة الاجتماعية لأسبوع شباب الجامعات سنة ١٩٢٥م بعنوان «التعليم وأهدافه عند المصريين القدماء» وكانت هذه ـ على ما أعلم ـ أول دراسة باللغة العربية تعالج هذا الموضوع بطريقة مباشرة. وأقصد بالطريقة المباشرة أن كثيرين غير الدكتور **أبو بكر** قد عالجوا موضوع الثقافة المصرية القديمة، وربما موضوع المدارس المصرية القديمة، لكن دراساتهم جاءت ضمن مؤلفات شاملة لأنواع أخرى من الدراسات [١] .

استاذ أصول التربية ـ جامعة حلوان (سابقا) والعضو المشارك فى تحرير دائرة المعارف القبطية وأستاذ التربية بمعهد الدراسات القبطية .

من مؤلفاته

١ ـ تاريخ التربية المصرية فى العصر القبطى (درجة الماجستير من جامعة عين شمس)

٢ ـ صياغة التعليم المصرى الحديث (فى سلسلة مصر النهضة إشراف أ.د. يونان لبيب ـ الهيئة العامة للكتاب) .

وعن التربية الإسلامية بوجه عام قدم الأستاذ الدكتور **أحمد شلبي** مؤلفه فى «تاريخ التربية الإسلامية» سنة ١٩٥٢م وهو ترجمة لرسالته التى قدمها بالإنجليزية إلى جامعة كامبردج وطبعتها جامعة القاهرة مرتين سنة ١٩٥٣ وسنة ١٩٦٠. وقد خصت هذه الرسالة التربية فى مصر بعناية واضحة فدرست التعليم فى الأزهر الذى اتخذ صورة الجامعة لا المسجد فحسب. على أن التعليم فى الأزهر وفى العصر الفاطمى بوجه عام، قد حظى بدراسة خاصة قام بها الأستاذ خطاب عطيه على فى رسالته التى قدمها سنة ١٩٤٧ عن «التعليم فى مصر فى العصر الفاطمى الأول» وقد حدده بالقرنين العاشر والحادى عشر (بين سنة ٩٦٨م، سنة ١٠٧٢م) وبه مقدمة شاملة يؤرخ فيها الباحث للتعليم فى مصر منذ دخول الإسلام فى القرن السابع حتى عهد الدولة الأخشيدية فى القرن العاشر. هنا نقف عند ملاحظة هى أساس بحثنا هذا: أن المؤلف رغم أن موضوع دراسته عن «التعليم فى العصر الفاطمى»، ورغم مقدمته عن تطور التعليم منذ دخول الإسلام، فإنه لم يذكر شيئا عن التعليم عند القبط مع أن العصر الفاطمى يعتبر فى عمومه بالنسبة للقبط عصر ازدهار نسبى لأدبهم ومدارسهم وكان يجب على من يتصدى للتأريخ للتعليم منذ الفتح العربى لمصر أن يشير إلى التعليم عند القبط و الملاحظة نفسها نلاحظها على كتاب الأستاذ الدكتور **عبد اللطيف حمزة** «الحركة الفكرية فى العصرين الأيوبى والمملوكى» الذى صدر فى فبراير سنة ١٩٥٧م أن يذكر المؤلف عبارة تستدعى الملاحظة فيقول فى صفحة ٢١٩: «أن مصر تمتعت باستقلالها نحو سبعة قرون من سنة ٢٥٤ حتى سنة ٩٢٣، أى من العهد الطولونى حتى العهد العثمانى وهى مسافة كبيرة من الزمن لا شك أنها تدع الفرصة كافية لمصر كى تؤدى دوراً هاماً على مسرح الحياة الإسلامية الجديدة وتثبت للعالم الإسلامى أيضا أنها ذات شخصية عظيمة لا تقل فى عظمتها عن شخصية مصر الفرعونية القديمة».... وهنا نلحظ أن المؤلف يذكر مصر الفرعونية ومصر الإسلامية وينسى مصر القبطية وكنستنها الوطنية

أما تاريخ التعليم فى العصر العثمانى، ثم فى مصر الحديثة فقد تكفل بكتابته الأستاذ الدكتور **أحمد عزت عبد الكريم** فى مؤلفيه الكبيرين «تاريخ التعليم فى عصر محمد على»، و «تاريخ التعليم منذ نهاية عصر محمد على حتى أوائل عصر توفيق»، وفى هذا الجزء الاخير يذكر الأستاذ المؤرخ عن التعليم عند القبط صفحة ٨٣٢ «أنه كانت لهم كتاتيبهم التى تشبه فى الغرض الذى من أجله أنشئت كتاتيب المسلمين كماتشبهها درجة ثقافة . القائمين عليها، ثم يتحدث عن حركة التنوير واليقظة الكبرى التى قام بها البابا كيرلس الرابع أبو الإصلاح فى أواسط القرن ١٩ ليس للقبط فقط بل وللامة كلها فيقول: «وكان كيرلس الرابع يقبل بمدرسته (يقصد مدرسة الأقباط الكبرى بالأزبكية) التلاميذ على اختلاف جنسياتهم ومذاهبهم ويصرف لهم الكتب والأوراق مجانا» بل أن الأستاذ المؤرخ يرى أن هذه المدرسة كانت «مركزا لحفظ القومية المصرية ـ قومية أهل البلاد ـ فى أواسط القرن ١٩ إزاء الكلية البروتستانية التى أنشأها الأميركان بأسيوط» والمتأمل فى هذه الحركة يجد أنه من الصعب أن تكون قد نبتت فجأة فى القرن ١٨ أو ١٩ ولكنها تمتد إلى العصر القبطى فى فجر المسيحية حين كانت هذه الكتاتيب ملحقة بالكنائس والأديرة، وما حركة **كيرلس الرابع** فى القرن ١٩ لحفظ القومية المصرية إلا

صورة مكررة لحركة القديس الأنبا شنودة مؤسس نظام المتوحدين فى القرن الخامس وهى الحركة التى استهدفت المحافظة على شخصية مصر وتخليصها من التأثيرات الثقافية واللغوية البيزنطية مما يمكن اعتباره حركة استقلالية تحررية فى ذلك الوقت المبكر، وهذا يؤكد رأينا فى أن التراث التربوى المصرى تراث متصل ـ كما سنرى ـ لم ينقطع فى عصر من عصوره التاريخية، ومن ثم وجب الاهتمام بدراسة الحلقة الباقية فى سلسلة تاريخنا التربوى القومى ونعنى به العصر القبطى. وتكمل دراسة الدكتور عزت عبدالكريم الرسالة الى قدمتها الأستاذة زينب محمد فريد سنة ١٩٦٢ بقسم أصول التربية بجامعة عين شمس وموضوعها «تطور تعليم البنت فى مصر فى العصر الحديث» وفيها أشارت الباحثة إلى مدارس البنات التى كانت للبابا كيرلس الرابع فضل السبق فى إنشائها فى عصر سعيد حوالى سنة ١٨٥٨م ومساهمته بذلك فى إنارة الأمة كلها وسلخها عن الظلام الذى كانت تعيش فيه.

فالحلقة الثانية التى نعنيها إذن فى سلسلة تاريخنا التربوى القومى هى الخاصة بالعصر القبطى. يقول الأستاذ الدكتور حسين فوزى فى كتابه «سندباد مصرى» : «إن تاريخ مصر ـ فى طريقة كتابته ـ مازال شذرياً مقطعاً لا نرى فى فصوله أكثر من التتابع التاريخى، فهى فصول لا تكاد تجمعها صلة أشبه بمجموعة قصص لأكثر من مؤلف». ثم يقول: «والقارىء العام لا يجد بين يديه تاريخاً للحقبة المسيحية يبسط له أمور العقيدة لأن المؤرخ المسلم يتحرج من الدخول فى بعض التفاصيل كما يتحرج المؤرخ القبطى من التبسط فيها إذا كان يكتب لمواطنيه جميعاً وغالبيتهم من المسلمين. وبذلك ظلت الحقبة المسيحية فى شبه ظلام تاريخى[٢] فقد اعتاد بعض المؤرخين إدماجها ضمن العصر اليونانى ـ الرومانى، بينما يسميها البعض الآخر العصر البيزنطى، وقد يسميها فريق ثالث العصر البيزنطى ـ القبطى، ومن هنا جرى الرأى على تقسيم عصور التاريخ المصرى إلى : العصر الفرعونى، العصر اليونانى، فالعصر اليونانى الرومانى حتى عهد دقلديانوس ثم العصر البيزنطى فالعصر الإسلامى ثم العصر العثمانى فالعصر الحديث دون أى ذكر للعصر القبطى. وعندى أن هذا التقسيم أصبح فى أشد الحاجة إلى المراجعة وإعادة التبويب خاصة ونحن الآن بصدد إعادة كتابة تاريخنا الحديث والأجدر أن نعيد كتابة تاريخنا كله ونبرزه من ناحيته الشعبية القومية. فقد جرى المؤرخون على نسبة تاريخنا إلى الحاكم، وكان من نتائج ذلك أن أهمل نصيب الشعب وأهمل بالتالى بيان دوره الحقيقى فى بناء مجتمعه، ولعل العصر القبطى المسيحى من أوضح المراحل التى بان فيها هذا الإهمال. ذلك أننا إذ اعتبرنا العهد الشعبى المصرى يبدأ منذ دخول الإسكندر سنة ٣٢٣ ق. م، فمعنى ذلك أن الحاكم الأجنبى كان له النفوذ فى النواحى السياسية والاقتصادية والعسكرية، أما الحياة الشعبية فقد استمر تيارها غير منقطع إذ واصل المصريون عباداتهم ومهنهم وتابعوا التمسك بعاداتهم وتقاليدهم ولغتهم، فلما جاءت المسيحية نحو سنة ٦٠م اعتنقها الشعب دون الحاكم، وكان ذلك إيذاناً بقيام صراع عنيف بين الأجنبى المتسلط بوثنيته وبين الشعب صاحب البلاد الأصلى بديانته الجديدة. وظلت الثقافة اليونانية سائدة كلغة للحاكم ولغة للعلم ولغة للعالم المتحضر فى ذلك الوقت حتى أواخر

القرن الثانى. وإذا بالمصريين ينجحون بفضل عالمهم الكبير بنتينوس فى تطوير لغتهم المصرية إلى شكل جديد هو اللغة القبطية التى تعتبر الصورة الأخيرة لتطور اللغة المصرية القديمة. إلى هذه اللغة ترجم الكتاب المقدس، وكتابات الآباء، وسير القديسين والبطاركة والشهداء، وتعاليم الكنيسة. فإذا افترضنا انقضاء قرن من الزمان بين كشف الأبجدية القبطية الجديدة، وبين ظهور ثمارها الدينية والأدبية أمكن اعتبار أواخر القرن الثالث وأوائل القرن الرابع مرحلة تحول ثقافى واضح فى التاريخ المصرى القومى هى بداية العصر القبطى المسيحى الذى صاحب صدور مرسوم التسامح الدينى الذى أصدره الامبراطور قسطنطين سنة ٣١٣ م. أما اجتماعياً وروحياً فنتميز بتزايد عدد المسيحيين المصريين، واكتمال نظام الكنيسة الرعوى الذى حدد معالم جديدة بارزة للحياة المصرية لم تكن موجودة فى القرون الثلاثة الأولى. وفى ضوء هذه الاعتبارات كلها يمكن القول بأن عصر سيادة الثقافة الإغريقية ينتهى عند نهاية القرن الثالث.

أما أوائل القرن الرابع فيمكن اعتبارها بداية العصر القبطى المسيحى الذى يستمر حتى أوائل القرن الثامن حين جد تحول ثقافى آخر هو التحول إلى اللغة العربية كلغة رسمية للدواوين وكان ذلك إيذانا بمرحلة تحور جديدة ظهرت نتائجها فى أواخر القرن العاشر، حين وضع أول كتاب فى تاريخ البطاركة باللغة العربية، مترجما عن اللسانين اليونانى والقبطى على حد تعبير مؤرخ البطاركة المشهور **ساويرس بن المقفع**. وفى القرن الثانى عشر ترجم القداس لأول مرة إلى اللغة العربية ، فالفترة إذن من أوائل القرن الرابع حتى أوائل الثامن ممتدة حتى نهاية العاشر، بما وضح فيها من خصائص ومميزات جديدة تختلف كل الاختلاف عن خصائص القرون الثلاثة السابقة لها منذ دخول المسيحية مصر، يؤيد ذلك أنه فى منتصف القرن الخامس ظهر على صفحة تاريخنا القومى **الأنبا شنودة القديس** والأديب **والديرى المعروف**، وإذا بعظاته وكتاباته الأدبية، التى كانت باللهجة القبطية الصعيدية، تكتمل فيها اللغة القبطية عبارة ومعنى، وتأخذ بفضلها مرحلة نمو جديدة، ولا عجب فاللغة كالكائن الحى قابلة للنمو والتشكيل وفقا لحاجات ومستلزمات كل عصر. بل لقد زاد **شنودة** على ذلك فعمل فى غير توان على تطهير لغته القبطية القومية من كل إضافات أو مستحدثات يونانية غريبة . وكان طبيعياً أن تصبح اللغة القبطية هى لغة الكنيسة والشعب بل لغة الدولة أيضا إذ أصبحت العقود والرسائل والأوامر الرسمية تكتب باللغتين اليونانية والقبطية .

على أن خصائص هذا العصر لم تقف عند حدّ العامل اللغوى والتعليمى، وإنما جمعت إلى جانب ذلك وضوح الشخصية المعنوية المصرية فى البابوات المصريين ، وتبلور حركة الكفاح الوطنى ضد بيزنطة فى قيادتهم الدينية والوطنية. وكانت المجامع المسكونية ميدانا ضخماً للصراع القومى الذى اتخذ شكلا دينياً بين هؤلاء البابوات وبين الثيوقراطية البيزنطية. وفى هذه المجامع استطاعت الكنيسة المصرية أن تقدم للعالم المسيحى فلسفة مسيحية قائمة على مذهب الطبيعة الواحدة كما قدمت نقطة البدء للإيمان المسيحى فى قانون الإيمان الذى وضعه القديس **أثناسيوس** فى مجمع نيقية سنة ٣٢٥م محاصرا بالمؤرخين إلى اعتبار نصر الأرثوذكسية

فى ذلك الوقت نصــر الإسكندرية. ومن ســمــات هذا العصر البارزة فى حياة مصر كذلك ظهور الرهبنة التى تنبع فى صميمها من تعاليم المسيحية إلا انها تبلورت واتضــحت فى صــحارى مـصــر حيث وضــعت قـوانينهـا الأولى، ومن مصر انتقلت الرهبانية إلى العالم المسيحى، وظلت الأديرة طوال العصور الوسطى مراكز حفظت لنا معالم الثقافة الإنسانية .

بهذه الخصائص والسمات التاريخية تميّزت الفترة بين أوائل القــرن الرابع حــتي أوائل القــرن الثــامن فى التاريخ المصرى ، وهى سمات وخصائص دينية ووطنية واجـتـمـاعـيـة تختلف اخـتـلافـا واضـحـا ومـتـمـيـزا عن خـصــائص العـصــرين الســابق واللاحق لهـا وهذا مـا يجعلنا ننظر إليها كمرحلة تاريخية قائمة بذاتها نسميها العصر القبطى المسيحى.

والحقيقة إن هذه الخصـائص تنقلنا إلى التـأمل فى الشـخـصـيـة المصـرية والعـقليـة المصرية بل تنقلنا إلى دراسـة التكوين الثـقـافى للمـصـريين فنلاحظ أن هذه العقلية كـان لهـا دائمـا مكان الريادة والقـيادة ذلك أنهـا تميزت بخاصيّتين واضـحتين لم تتضـحـا فى الكثير من الشـعـوب القـديمة ونعنى بهـمـا : القـدرة على الضـبط والتحديد، والنزوع إلى التكميل، وهى النزعة التى جعلت المصــريين دائمــا ينتـهــون إلى شىء ذى بال، شىء له خطورته وآثاره ليس مجتمعهم وحياتهم هم فحسب، بل على المجتمع الإنسانى كله. فمصر القديمة بحضـارتها واكتشافاتها العلمية والدينية، وما وصلت إليه من قيم خلقية واجتماعية كانت بلا منازع رائدة بل قائدة لشعوب العـالم القـديم. هذه الريادة لم تأت عـفـواً وإنما كـانت وراءها عـقلية منظمـة ومنظمـة لما يحيط بهـا من ظواهر الكون وأسراره. عقلية تمكنت من كشف مفاتيح التعبير عن الحياة والفكر بل المصير أيضـا. فالمصريون كانوا أول شـعب اكـتـشف الكتـابة، وكـانوا أول شـعب وضع تقويما مضبوطا قائماً على أسس فلكية ثابتة. والمتأمل فى هذين الاكتشافين يجد أن الكتابة، وما يستتبعها من وضع الأبجدية، هى فى حـقيقـتهـا عملية ضبط وتنظيم للتفكير والتعبير فى المجتمع الإنسانى، أما التقويم فهو عملية ضبط أخرى للحياة على مستوى العالم كله، وقد انتـقـل أثره إلى ترتيب الفـصــول وتنظيم كل الأعــمــال المتصلة بالزراعة، وأدى بالتالى إلى تحديد أعياد الآلهة التى جعل منها المصريون وسائط ربط محكم بين حياتهم الأرضية ومصيرهم الأبدى. أما نزعتهم إلى الكمال فلعل وصـولهم إلى فكرة التـوحـيـد على يد اخناتون، وإمكان تصـورهم لفكرة البعث بعد الموت فـيـهـمـا الدليل ، أقوى الدليل، على صـحـة هذا الرأى فـهم لم ينتـهـوا بمطافـهم الفكرى، ومطافهم الدينى عند حـدود حيـاتهم الأرضـيـة، وإنما انطلقوا إلى بقية الصورة يكملونها فى حياة أخرى اعتبروها الحلقة الثانية لدورة الحياة الإنسانية. والمدقق فى عمق فكرة البعث يلحظ أنها أقوى حـافـز «لضـبط» السلوك الإنسـانى لأن المصـريين ربطوا، فى قـوة، وعمق اقتناع، بين البعث والحساب بعد الموت . فالعقلية التى نزعت إلى إلى الضـبط والتنظيم، سـواء فـى الحـيـاة على هذه الأرض ، أو فى الحـيـاة بعـد الموت، هى ذاتهـا التى انطلقت إلى التكميل واعطاء الحـيـاة الإنسـانيـة شكلهـا المتكامل. وهذه النزعة ظهرت أيضـا فـيما اصطنعوه من فنون مـخـتلفـة خاصـة بالصناعة، وكل ألوان الحضـارة المادية، فـإن عقليـتـهـم المنظمـة. كـفلت لهم الوصـول إلى

الأدوات والآلات بل إلى المعادلات الرياضية والعلمية فى سائر النواحى الهندسية والميكانيكية فكان طبيعياً أن يسبقوا العالم بما تم على أيديهم من اكتمال الكثير من مظاهر الحضارة الإنسانية أي أن الأمر إذن لم يعد مجرد «مشكلات» تقابلهم فيعملوا على حلها، وإنما كان أعمق من ذلك بكثير، انه يتصل بطبيعة عقليتهم وتكوينهم الفكرى ذاته وإلا فهل كان تفكير أخناتون الدينى الذى أوصله إلى نظرية التوحيد حلا لمشكلة؟ إنما هى عقلية خاصة تميز بها هذا الشعب على مدى عصوره التاريخية كلها حتي وقتنا الحاضر. وقد دللنا على ذلك من حياة مصر القديمة. والآن ننتقل إلى مصر المسيحية نبحث فيهما معا عن الأدلة على صدق هذه النظرية فنلاحظ أن العقلية المصرية واصلت التعبير عن وجودها فى صدق وعمق وإيمان. ففى أواخر القرن الثانى الميلادى، وعلى عهد البابا ديمتريوس الكرام - البابا الثانى عشر - وكانت العقلية المصرية. قد هضمت الفكر المسيحى، وتعمقت فيه، نجدها تتمثله ثم تبلوره فى قوالب جديدة سرعان ما قبلتها الشعوب الأخرى فى يسر واقتناع. ففى أواخر القرن الثانى الميلادى وصل الفكر المصرى المسيحى إلى وضع الأبجدية القبطية وهى عملية ضبط أخرى للغة المصرية القديمة، تميزت بالتبسط الذى أمكن به التحقق من الصور الكثيرة المتباينة التى كان يكتب بها المصريون القدماء. حقيقة أن الأبجدية القبطية قامت على ٢٥ حرفاً يونانيا لكن هذه الحروف اليونانية هى فى أصلها حروف مصرية قطعت رحلة طويلة من ضفاف النيل إلى الفينيقيين على شواطىء البحر المتوسط، ومنهم إلى اليونان، ثم عادت مرة أخرى إلينا. أى أنها لم تكن غريبة علينا وأنها من وضعنا، فإذا كان المفكر المصرى قد استعان بها إلى جانب الحروف السبعة الديموطيقية ليجعل منها أبجدية جددة متكاملة فإنه لم يكن متطفلا بل رد الشيء إلى أصحابة .

لكن العقلية المصرية لم تقف عن هذا الحد، ولم يكن معقولا أن تقف عند هذا الحد، وإنما تعدته كعادتها إلى سائر النواحى المرتبطة بالحياة الأرضية، والحياة الأخرى خاصة وقد وجدت فى المسيحية مبدأ البعث والحساب بعد الموت.

فكما قدم المفكر المصرى القديم تقويما شاملا وتقسيماً واضحاً للفصول، قدم المفكر المصرى فى العصر المسيحى «حساب» للأعياد وخاصة «عيد القيامة» وما يرتبط به من فترات الصيام السابقة واللاحقة، وزاد على ذلك أن وضع نظاماً فريداً للقراءات الكنسية تشمل فصول الأناجيل التى تتفق مع المناسبات المختلفة، وما يرتبط بها من عظات وتعاليم، حتي كان القرن الرابع الميلادى حين اختلطت العقائد المسيحية فى فكر بعض المسيحيين، فلم يجد أساقفة العالم المسيحى فى مجمعهم المسكونى الأول المنعقد سنة ٣٢٥م سوى الفيلسوف المصرى صاحب الماضى العملاق فى التفكير المنظم العميق ليلجأوا إليه عسى أن يصل بهم كعادته إلى شاطىء الأمان فكان أن وضع القديس أثناسيوس، رئيس الشمامسة المصرى، فى عهد البابا الكسندروس البابا التاسع عشر، قانون الإيمان الذى اعتبره المجمع إطار العقيدة المسيحية ، ونقطة البدء للإيمان المسيحى. ووصول المفكر المصرى المسيحى إلى هذا القانون سبقته فى الواقع محاولات كثيرة جزئية فى الرد على أصحاب البدع الذين تخبطوا فى فهم العقيدة المسيحية منذ القرن

الأول، فكانت «الإسكندرية» تؤدى دائما دور المفسر والموضح والمصحح أى دور المعلم، إلى أن أنكر أريوس الوهيّة السيد المسيح، وإذا بمحاولات الإسكندرية السابقة كلها تتبلور وتتجمع لتثمر قانون الإيمان الذى اعتبرته كل كنائس العالم المسيحى وجعلته جزءا أصيلا من صميم عبادتها واعترافها.

ومن أدلة نجاح العقلية المصرية فى الوصول إلى التنظيم والتكامل أن كنيسة الإسكندرية كانت أولى الكنائس التى وصلت إلى وضع النظام الرعوى الذى يبدأ من الأسقف وينتهى إلى الشماس وعنها أخذته بقية الكراسى الرسولية روما وأنطاكية وغيرهما . كذلك فكرة تقسيم الكنيسة إلى خوارس أو صفوف لتنظيم وضع المؤمنين كل حسب حالته ومستواه الروحى لا الاجتماعى وهوما جرت عليه بعض الكنائس فى أوروبا.

أما النزعة إلى التكميل فقد ظهرت فى فكرة الانعزال عن الدنيا لتكريس الحياة كلها للعبادة، فإذا كان المصريون القدماء قد أكملوا بفكرهم الدينى واعتقادهم بالحياة بعد الموت صورة الحياة الإنسانية، فإن المصريين المسيحيين قد نزعوا إلى كمال الحياة الروحية وهم بعد على الأرض باتجاههم إلى النسك والتقشف بحثا وراء أعماق الفضيلة الشخصية الفردية، واستجلاء لعوامل الكمال الإلهى داخل النفس الإنسانية ، أى أن الرهبنة وإن تعددت الدوافع إليها فإنها فى صميمها محاولة للوصول إلى الكمال الروحى بدأ بها المصريون ليقدموا دليلا جديداً على اتجاههم الأصيل لحياة الكمال.

هذا الاتجاه نفسه نجد الأدلة الصادقة عليه فى مصر الإسلامية. فالمتصوفة الإسلاميون فى مصرومحاولات الوصول إلى المذاهب الإسلامية المبينة لتفاصيل العقيدة ذاتها، هذه كلها ترتبط بحقيقة الفكر المصرى وطبيعته المنظمة، بل أن تطور الجامع الأزهر فى القاهرة جعل منها بعد ذلك العاصمة الأولى للعالم الإسلامى.

يقول الأستاذ امين الخولى «أن الشخصية المصرية الدينية قد هيّأت لمصر المشاركة فى الأديان الكبرى بمعرفتها ولقائها وتقبلها فى أناة ويقظة وتمكينها من الحياة فى بيئتها الاعتقادية ثم الوقوف إلى جانبها بعد التمثيل الصحيح لها وَقوف المستشهد العميق الإيمان.»[٣] .

هذا الفكر المصرى العملاق الذى تميز بهذه الخصائص المميزة كان طبيعياً أن تكون له دائما القيادة والريادة فكما كانت مصر زعيمة العلم والحضارة بين الشعوب القديمة، وإلى جامعتها بهليوبوليس يأتى الفلاسفة والعلماء ليزدادوا حكمة وعلما، فقد كانت مصر المسيحية، التى انعقد لبابواتها لواء القيادة الدينية فيما قاموا به من رد على الهرطقات ، ومن قيادة المجامع المسكونية، ومن تأسيس مدرسة الإسكندرية المسيحية التى كانت جامعة للطلاب المسيحيين من كل الأقطار. وكذلك احتلت مصر فى العصور الوسطى هذا المكان أيضا فقد تكفلت بصد هجوم الصليبيين و إحباط محاولاتهم ثم وضع حد لهمجية المغول بعد أن دمروا أو كادوا يدمرون معالم الحضارة الإنسانية فى الشرق الأوسط.

ولعل مصر الحديثة، مصر اليوم، تؤكد صدق هذا الرأى إذ تعتبر بحق، فى مرحلتنا التاريخية المعاصرة رائدة الشعوب العربية بل والأفريقية أيضا.

ونستطيع أن نخلص من هذا كله إلى أن دراستنا للشخصية المصرية هو الأساس السليم لدراسة تاريخنا القومى، وأى قطع لهذه الدراسة، فى أى مرحلة من مراحلها، يعد تشويها لتاريخنا بل لكياننا ذاته - وعلى ذلك يكون الوقت قد آن للتخلص من تخبط طالما وقعنا فيه عند تقسيم تاريخنا ودراسة شخصيتنا. ويجنبنا هذا التخبط أن يضم تاريخنا الأقسام الآتية: مصر الفرعونية - مصر اليونانية - مصر القبطية المسيحية - مصر الإسلامية - مصر العثمانية - ثم مصر الحديثة.... أى أن نسبة تاريخنا يجب الا تقوم من الآن على النسبة للحكام وإنما للعوامل الثقافية التى تبرز من خلالها الشخصية المصرية وواضح أن لكل مرحلة من هذه المراحل سماتها المميزة وان اشتركت جميعاً فى بيان وتوضيح الكيان المصرى الذى أمكنه امتصاص مختلف الحضارات وتمثلها ثم التعبير عنها وإبرازها فى قوالب جديدة تحمل طابعه المتميز الأصيل.

هذه الخاصية كان لها أثر كبير فى إبراز الثقافة المصرية فى العصر القبطى وإن كانت هذه الثقافة قد تلونت باللون المسيحى من جانب، وتأثرت بالروح الإغريقية من جانب آخر، لكن ثمة تمايز واضح بين العصرين الإغريقى، والقبطى المسيحى، فلكل منهما سماته التاريخية والحضارية والفكرية، وإذا كنا نؤرخ للتربية، أى نكتب تاريخنا للثقافة فعلى أساس أن هذا العصر حلقة فى سلسلة تاريخ مصر القومى العام. وتاريخ التربية جزء لا يتجزأمن تطور الفكر التربوى على مدى التاريخ المصرى ومما تميز به تاريخ التربية فى هذه الحقبة الشعبية الدقيقة وجود المدرسة المصرية الوطنية إلى جانب المدرسة الأغريقية ، مدرسة المستعمر، وبتتبع مظاهر الصراع بين المدرسين يمكن الكشف عن الكثير من المذاهب الفلسفية الفكرية والدينية والعلماء المصريين الذين كانوا صمام أمن للقومية المصرية بما نشروه بين تلاميذهم من آراء وتعاليم. وجدير بالذكر أن إنتاج هؤلاء العلماء لم يقتصر على الدراسات اللاهوتية والعقلية وإنما اتجه أيضا إلى التأليف فى التربية ومن أصدق الأمثلة على ذلك كتاب «المربى» (٤) **لاكليمنضس الإسكندرى**، وهو كتاب شامل لخلقيات السلوك ، وآداب الاجتماع بالناس والتعامل معهم إلى جانب ما تضمنه من التعاليم الروحية التى احتواها الجزء الأول منه. وفيه يتحدث **اكليمنضس عن السيد المسيح** كرب، عن القيم والمثل التى نادى بها، عن تكريمه للطفولة والأطفال، كما يكشف عن طبيعة العلاقة الروحية التى تربطنا بالله ، وأنه كلما تحررنا من رغبات الجسد ازداد ارتقاؤنا الروحى واقتربنا من النور الإلهى، ومتابعة الأعمال الصالحة فى صبر ومثابرة.

أما الجزء الثانى من الكتاب فيشمل الحديث عن آداب الطعام والشراب والكلام والضحك والنوم والملبس، وعن سلوك المسيحيين فى الأعياد والحفلات، إلى غير ذلك من نواحى السلوك التى تتطلبها مستلزمات حياتنا فى المجتمع - وينهانا المربى فى هذا الجزء عن التلفظ بالكلمات البذيئة، وعن المعاشرات الرديئة التى تفسد الضمائر السليمة.

أما الجزء الثالث فيتضمن الحديث عن الجمال الحقيقى، وأنه ليس فى الملبس أو جمال الخلقة أو التزين بالجواهر وإنما فى التحلى بالفضائل . وواضح أن هذا توضيح رفيع للسيدة والفتاة. وبعد ذلك يتحدث عن

أضرار قضاء وقت الفراغ فى الملاهى فينصح الرجال أن يحرصوا على الوقت فلا يضيعوه سدى بل يجب أن يقدسوا وقت العبادة والذهاب إلى الكنيسة كما يجب أن يعتادوا ضبط حواسهم وعيونهم. ثم يتعرض أكليمنضس لروح العلاقات التى ينبغى أن تسود الأسرة ولا يفوته أن يعرض لمعاملة الخدم معاملة طيبة لأنهم بشر مثلنا .

وواضح من هذه المعانى التى طرقها أكليمنضس أنه عنى بالتوجيه الروحى والاجتماعى، وأن توجيهاته اشتملت على الكثير من نواحى السلوك الخاصة بالفرد وبالأسرة إلى جانب آداب التعامل التى نسميها بلغة المربين حسن التكيّف مما يكشف عن روح التربية فى ذلك العصر المتقدم.

وكان هذا الكتاب وأمثاله من كتب الآدباء والمعلمين تقرأ فى الكنائس لتوجيه المؤمنين إلى حياة الفضيلة وإلى روح السلوك العملى فى الحياة والمجتمع،السلوك القائم على التناهى فى المحبة والتسامح. فالقديس يوستين ـمن شعراء القرن الثالث ـ كان يعلم قائلا: «نحن الذين كنا نجمع الأموال أصبحنا الآن نعاون المعوزين، نحن الذين كنا نبغض ونحقد ويفنى بعضنا بعضا أصبحنا فى المسيح نعيش معا فى محبة وتسامح حتى أعداءنا أيضا نسامحهم» . أما البابا ديونيسيوس ـ البابا ١٤ ـ فكان يعلم فى منتصف القرن الثالث عن المحبة وكان يقول «ينبغى أن نعمل الخير حتى لمن لا يريده أو يستحقه».

وهذه الأمثلة ـ وهى على سبيل المثال لا الحصر ـ تكشف عن الاتجاه الإيجابى فى التربية فى العصر القبطى، فقد عملت بقدر الإمكان على إحاطتهم بجو روحىٍ وخلقيات سامية ومثل عليا تحفزهم إلى ممارسة الفضيلة حبا فى الفضيلة ذاتها وتمثلا بالقديسين والشهداء والآباء. وكان هذا هو طابع المدرسة الأولية الملتحقة بالكنيسة وطابع المدرسة المتخصصة بالإسكندرية، حيث كانت تدرس علوم المنطق والفلسفة والموسيقى والقانون واللغات إلى جانب العلوم اللاهوتية وشرح الكتاب المقدس ، لكن ما هو أهم من هذا كله أن طبيعة الحياة والتربية فى هذه المدرسة كانت تغلب عليها صورة العفة والجهاد ضد أهواء البدن والتدرب على ضبط النفس والتسامى عن الدنايا والصغائر ليتفرغ العقل للسمو والتأمل وتصفو الروح خشوعاً واتضاعاً فى حضرة الله مصدر كل فضيلة وحياة.

الهوامش :

(١) راجع مؤلفات : بريستد وإرمان وبترى ود. أحمد بدوى و د. أحمد فخرى و د. نجيب ميخائيل .

(٢) راجع «سندباد مصرى »، ص ١١٦ ـ ١١٨.

(٣) تاريخ الحضارة المصرية، المجلد الثانى، الجزء السابع، ص ٥٣٦.

(٤) هذا الكتاب مترجم إلى الإنجليزية عن اليونانية بمجموعة Ante Nicene - Fathers بعنوان Peadagogus المجلد الثانى من ص ٢٠٧ ـ ٢٩٩. وراجع يوسف كرم (تاريخ الفلسفة اليونانية) ص ٢٧٠.

فؤاد بدوى



فــرح البحر

وتشقق بطنُ الصحراءِ.. تجلّى وجهُ الحسنِ.. وشهقت ذرات الرمل

ولوّن ذهبُ الشَّعر الشمسَ.. وغرقت أشجار الصبار ـ المنتظرة أبدا فى بحر العينين

وتمنّت بسمات أن تتألق .. كلمات أن تنطق.. قبلات أن تحيا

رغبت أرض الصحراء النشوى فى أن تنضو عنها الثوب الذهبى وتشرع فى الرقص

....

وتشقق بطن الصحراء

لمست قدم عارية وجه الأرض فمادت

رشفت وقع رشاقتهما فترنحت الأرض.. وسكرت بالخطو

نطقت : هذا المزمور النهر العذب المتدفق يسرى فى أعصاب الجو

•

وانطلقت، طارت فتعطرت الأجواء

سحب صارت سجاد للفاتنة الطائرة.. دخانا من سحر وهيولى

وتصاوير من الزمن الوردىّ

نحو القد التياه المتكبر هرعت أنسام تشرب بوح عبير نفاذ.. أخاذ وغريب

....

وانشق البحر

شده الموج الراقص لما أبصر سرب وصيفات يتقدم مشرق شمس تطلع من

رحم الماء

مدت أنملة آمرة أسرة فانحسر الموج.. وصار البحر الهادر يبساً

وخطت

فتمنى البحر المجنون المتملّى إيقاع تثنيها أن يخلع هذا الثوب الأزرق

ليمارس كل فنون الرقص.. حكايات العشق.. طقوس السحر.. تهاويم السكر

وسكرات الموت

فكر فى أن يدعُوَ كلَّ محيطات الدنيا.. أنهار الجنة.. غدران العالم.. نار جهنم

تشهد هذا العرس.. ويقدّم مائدة كنوز البحر.. ثمار القاع النادرة إليها

يشهق : ما أروعها لؤلؤة تصنع مدا تخلق كونا!

....



صحوة المراثى

الآن وحدَكَ تحرث الطرقَ القديمةَ

وحدَكَ الذكرى

ووحدَك ما تبقىَ

الآنَ محضُ دفاترٍ كسلى

هى الكلماتُ

والقصصُ الحزينةُ والصفاتُ

الآنَ تبتدىء الخرابَ

على يديك تنامُ موجزةُ حكايا الشرقِ

تمضى وحدها الأسماءُ

والطرق المسافرةُ الوحيدةُ

في مدى الصحراء تمضى كل أغنيةٍ

ويمضى خلفها السمّارُ

والعُشّاقُ والأسرار

والوطن المسافرُ

ليس غيرَ ضفيرةٍ فى الريحِ

تنثرها المسافةُ هيكلاً

وظلالُ إرثِ مدينةٍ

مرميّةٍ فى العمرِ

وجهُ حبيبةٍ ينأى

وضحكة طفلةٍ فى موعد الطرقاتِ

والضحكات.

وحدَكَ غيرَ مكترثٍ

بمن يمضى

ومن يأتى

ووحدَكَ موجزٌ فى صمتك الحجرىً

وحدَكَ موجز فى دورة الأوقاتْ

الآنَ وحدك عند نافذةِ الطريق

وموحشٌ غدك الذى يأتى

وتنصرف الوجوهُ إلى وجومٍ مثقلٍ بالليلِ

تنصرف اللقى الأولى

إلى موجٍ .. إلى الأعماقِ

تذبل نشوة الأشواقِ

وحدَكَ مولع بحجارةٍ وكتابْ

ووحدك فى مدى الأيام

محضُ توهُّم وسرابْ

بغداد



يحلم بلا هوادة

مستفتحاً بالبحر

أوقظُ شرفتينِ بزفرةٍ

آهٍ .. وقلبى أرجوان العاشقينَ

بوردةٍ ودمٍ يطلُّ على دمٍ

وبها ... سأقتحمُ الكلاما.

مستفحلاً فى الليلِ

اجْترحُ السنا

وأريقُ أبراج الموانئ فى دمى

وأرتِّب القمرَ الصغيرَ لها..

غريماً أو غراما.

البحر أبلغَ دمعهُ فى الأرضِ
والبحرُ ارتباكُ القلبِ..
بين سُدىً وبحَّارينَ..
يقترحون أحلاماً مجففةً
ويحترفون فى الليل الهياما

البحرُ ياما !!

هاتىِ المرافئ فى يديكِ
وناولينى كُوبَ يابسةٍ
وهاتى ليلةً كُبرى
وهاتى البحرَ
هاتى البحر
إذ أمسى حطاما !

(السودان)

الجســر

تتعلَّمينَ من البُخار
وارتدى عُلباً مُفرَّغةً من الذكرى
عيونُ أصابعى اعتزلتْ
وتُخبرنى بك الروحُ المليئة
حاصرينى بالغطاءاتِ
اصلبينى بين جذعىْ لمسةٍ
أرقَّ،،
وَيسجننى سريرٌ تحتَ ياقتهِ
لها طعمٌ بنافذتىْ مُحلًّى ..
نَوْرسٌ يأتى بأسماءٍ لها شتَّى..
متى رحل الجنينُ؟
الرقصةُ الأولى تطارده
ورائحةُ لوجْهٍ..
أنتَ فوق الجسر ـ مرتجفاً ـ تحاولُ
وهْى تُرسلُ ـ دائماً ـ أصْداءَها.....،،،

رمسيس لبيب

ظل الظلال



الشارع الضيق طويل . طويل، البيوت تتشح بعتمة الظلال المسائية وتجلس مطرقة ساكنة، الخطى المتعبة المثقلة تنقل على أسفلت الشارع الخالى مكتومة الدبيب، مخنوقة الدبيب، تنفذ حكماً صارماً، عاتياً، لايرد، وعيناه تغوصان فى مستنقعات مياه الأمطار حيث مزق الضوء الغارقة المرتجفة تعانى لحظات احتضارها الأخيرة .

ترى هل أدركت كل شئ، هل خمنت ما حدث؟ .. وجهها الرقيق قلق، متوتر، فى عينيها أسى حائر، عيناها تتجنبان عينيه، تهربان منهما، بسمتها مرتعشة باهتة، لحظة أن فتحت الباب وفوجئت به أطلقت صيحة فرح وارتمت على صدره فضمها بقوة، تشبث بها كملجأ أخير ووحيد، وعندما أطلت فى عينيه أجفلت وتراجعت إلى الوراء وغاضت بسمتها، ولكنها سرعان ما ابتلعت دهشتها وحاولت أن تستعيد البسمة، أن تستبقيها على شفتيها لكن التوجس وشى بنفسه، وأخذت كلماتها تسرع وتنكفئ، وتتقصف، أحس بأن شيئاً عاتياً وغير منظور يقف بينهما، يباعد بينهما، كأن بيته غريباً عنه، لم يكن بيته القديم الأليف، حتى الأشياء الصغيرة، أشياؤه وأشياؤها ظلت متباعدة ومحايدة، وكأنه لم يرها ولم يتعامل معها من قبل، وفى الليل كان الرماد الفاتر يثقل عروقه المسترخية التى تخافت نبضها، كانت الموجات واهنة تعجز عن دفع القاربين كل منهما نحو الآخر فظل القاربان فى عتمة الظلال متباعدين كل منهما وحيد بلا

تواصل، لابد أنها أدركت كل ما حدث، كانت دوماً تكتشف الأشياء بحسها العفوى، كانت تدرك كثيراً من الأمور وتصدر أحكاماً صائبة بإحساسها النقى الفطرى .. فهل أدركت سر تلك اللحظات؟

حاول أن يتكلم، فى صمت الظلال، وحين كان وجهاهما متباعدين حاول أن يتكلم، أن يحكى لها شيئاً عن تلك اللحظات، عن تلك الساعات فرن صوته فى سمعه رنيناً غريباً موحشاً، كان صوتاً لم يسمعه من قبل، وأيقن أن الكلمات التى يمكن أن تجسد تلك اللحظات لم توجد بعد فأسلم نفسه للصمت. أطل عليه وجه صديقه وهو يتكلم عن حلمه البعيد الموشى بالألوان الزاهية والبسمات والفرح، الحلم الذى كان يتمثله وهو ينصت إلى صديقه فى حب وإعجاب وكان يراه بعيداً وعصياً على التحقيق، ويرى الطريق إليه محفوفاً بالمخاطر فأغمض عينيه ونضح صدره بالمرارة، وانسابت المرارة سائلاً لزجاً فى بدنه وأطرافه، هل يمكن أن تمحى أحداث تلك الليلة من ذاكرته؟

هل يمكن أن يتحررا منها يوما ؟ .. لو أن أحداً غيره عاش تلك اللحظات ماذا كان يمكن أن يفعل؟ أكان يملك قدرة الرفض، قدرة التجلد والتماسك برغم كل شئ؟

إنقضوا عليه فى الطريق، دفعوه بقسوة فى العربة السوداء الكبيرة ، فشلته المفاجأة وتخلخلت أطرافه واندفعت من شفتيه كلمات دهشة مبتورة متلاحقة لم يعن أحد بالرد عليها، أدرك من وجوه .. الرجال المحتشدة بقسوة باردة أنهم ينتمون إلى القوة الخفية التى تستطيع أن تفعل ما تشاء فيمن تشاء، وتذكر صديقه فحاول أن يفيق من المباغتة، أن يتماسك، أن يتحكم فى وجيب قلبه وفى حركة أطرافه لكن الضباب تكاثف فى عينيه وتمزقت ملامح الوجهين اللذين يحصرانه بينهما .

فى صمت لاهث ومرجوف صعدوا به درجات المبنى الكبير، المبنى المعتم، الراسخ، الواثق بسطوة قوة غريبة، صعدوا به الدرجات القليلة، الدرجات الكثيرة، وساقوه فى ممرات الضوء الباهر، ممرات ضيقة لا نهاية لها، الجدران ناصعة البياض، باردة، صفيقة، ومستبدة، عشرات الأبواب الداكنة المغلقة، يشى جمودها وصمتها بما تخفيه وراءها من أسرار هائلة، من أشياء مرعبة ومهولة، والبلاط .. الملتمع تضوى فيه شفرات سيوف مسنونة، وخفق الخطى يرعش الصمت ويخلف صدى يرن رنيناً نحاسياً قاسياً، واستقبله الوجه الأسمر الممتلئ في الغرفة الواسعة ، استقبله باشاً ودوداً كصديق قديم، وببسمة

بدت طيبة ودافئة رحب به ، ودعاه للجلوس فاسترخت أطرافه بشئ من الراحة، بشئ من الأمان، وتحدث الوجه الأسمر حديثاً طيباً لم يع الكثير منه، وإن أحس بأنه حديث صديق شفوق، وتنبه على اسم صديقه ينطقه الرجل ويصفه بنعوت خطيرة، وبنفس البسمة الرقيقة قدم إليه ورقة بيضاء وقلماً أسود :

ـ أكتب كل شئ

وارتجف، وتلعثم دهشاً :

ـ ماذا أكتب؟

ـ كل ما تعرفه عنه .

ـ لا أعرف عنه شيئاً .

والتوت البسمة فى الوجه الأسمر :

ـ كان صديقك

ـ كان مجرد صديق .

ـ أجل، صديق لم تشاركه العمل الهدام ولكنك تعرف الكثير عنه .

وارتعش القلم بيده، والتمع الوجه الأسمر فى الضوء الباهر، وتمثل له الوجه الوسيم الطيب، الصديق الذى يتكلم عن أشياء تمس قلبه، وعن أشواق وأحلام هى نفس أشواقه وأحلامه ولا تنطبق عليه النعوت القاسية التى وصفه بها الوجه الأسمر .

ـ أكتب ما أمليه عليك

وارتعد، واندفع فى عروقه سائل بارد .

ـ لا .. لا أعرف شيئاً عنه .

والتمعت بسمة الرجل، التمعت شفرتان حادتان قاطعتان، وجاءه الصوت صارماً وغريباً

ـ أكتب وإلا ...

والتفت الرجل صوب الباب، وللفور أحس ما يحيط به، إستشعر حصار جدران فارتجف قلبه، سقط فى هوة عميقة بداخله

تجرأ قليلاً ونظر إلى الوراء فاصطدمت عيناه بقامات فارعة ممتلئة وداكنة، صعَّد عينيه المرجوفتين المتوجستين على جمود القامات المتصالبة، فوجئت عيناه بجهامة الوجوه فتقهقرت، سقطت سريعاً وانكفأت، كانت الوجوه غريبة، كانت تحتشد بقتامة صارمة مستبدة فيها شئ يجعلها غير مألوفة، وغير إنسانية، لاشك إنه رأى هذه الوجوه من قبل، فى الشوارع، فى المقاهى، لابد أنه تبادل مع بعضها فى لحظة ما كلاماً طيباً ولكنها بالتأكيد كانت مختلفة كثيراً عما هى عليه الآن، كانت وجوهاً يمكن أن تبتسم، أن تضحك وأن تتكلم في ود، هل يمكن أن يتغير الوجه البشرى إلى هذا الحد؟ .. هل يمكن أن تحتشد كل أساطير القسوة والعنف فى عدة وجوه؟

استشعر إحكام الحصار، شعر بالدماء تتسرب من عروقه والنبض يتخافت ويتخافت، وثمة شئ بداخله يرتجف وينكمش، وتلقفته البسمة الحادة على شفرتيها القاطعتين .

ـ أظنك تعلم ما نستطيع أن نفعل بك .

وأطبق صمت له أزيز يطنُ فى أُذنيه، بدا وكأنهم فى اللحظة التالية سيفعلون به كل ما سمع عنه وارتعد لمجرد سماعه، حاول أن يصعِّد عينيه إلى الوجوه من جديد، لابد أن فيها شيئاً طيباً، شيئاً رقيقاً وإنسانياً لكن عينيه سرعان ما تحدرتا على خشونة وقسوة القامات العتية، وبرقت الورقة البيضاء بأمر صارم، هل يكتب شيئاً يضر بصديقه الذي يحبه؟ .. هل يفترى على صديقه؟ .. هل يخون عشرة عمر كامل؟ ... حاول أن يستعيد وجه صديقه لكن الشفرتين الحادتين وضوء حوافى الأشياء المعدنية على المكتب الكبير مزقت الملامح وفرقتها، حاول أن يتمثل وجهها، وجه من يحب لكن القسمات الرقيقة الحانية استعصت وتأبت على الضوء الفاضح المعادى، لو يبكى، لو ينتحب، هل ذابت الدموع فى الوهن المنثال فى أطرافه؟ .. وتخلقت غصة فى حلقه، وخزه شئ حار فى صدره، وتعجلته البسمة الحادة :

ـ أكتب ما أمليه عليك .

ونهزته القامات المنتصبة بجمودها الصامت فارتعش القلم فى يده، لاشك أنهم يستطيعون أن يفعلوا به كل شئ ، كل الأشياء التى لايقوى على احتمالها .

وتحرك القلم وئيدا، حذرا، واجفا يسجل ما تمليه الشفرتان الملتمعتان، وتعثر القلم أوشك أن يتوقف فالكلمات تصف صديقه الرقيق الحالم بأوصاف القتلة والوحوش، وجلدته الكلمات السريعة المتلاحقة فأسرع القلم، لهث، حاول أن ينهى مهمته فى لحظة، لحظة سريعة، لحظة خارج الزمن لعلها تنسى، لعلها تسقط من جريان اللحظات والساعات.

ـ وقع باسمك

ووقع باسمه فى عجلة ورمى بالقلم، وتراخت كل ذرة فيه

واختفت الشفرتان القاطعتان، وشعت بسمة الوجه الأسمر فى ود غريب، وُد يوشك أن يكون إنسانيا، وُد لم يكن يريده، وتباعدت القامات فى هدوء، تركته وحيداً فزاد وهنه وكأنها كانت تحميه من السقوط .

ولحظة أن وجد نفسه فى الطريق لم يصدق، غشى ضوء النهار بصره فعب الهواء فى شراهة، هل أفلت من الحصار، هل خرج سالماً من بين الشفرتين الملتمعتين القاطعتين، .. وأحس بشئ كالفرحة يختلج فى صدره، وانتزع نفسه من أمام البناية الكبيرة وأسرع هارباً .

ترى ماذا يفعلون بصديقه الآن؟ .. بالأمس دفعته قدماه دون أن يدرى إلى بيت صديقه مر من أمامه خافق القلب، وعندما لمحت عيناه وجهاً فى نافذة البيت أسرع فى خطوه، أوشك أن يعدو، لو أنه التقى به يوماً هل يمكن أن يصافحه، أن يضمه إلى صدره كما كان يفعل عند اللقاء بعد غيبة .. أيام قليلة؟ .. ليته ما عرفه أبداً .

لعله أن يكون حلماً غريباً، لعله أن يكون كابوساً ويستفيق منه على كل الأشياء الأليفة والطيبة والحبيبة .

وامتد الشارع الضيق طويلاً ... طويلاً، وجلست البيوت ساكنة، مطرقة، والمصابيح الصفراء المقرورة تنزف ضوءاً يتشابك ويشكل لحناً شاحباً أسيان لا انتهاء له .

سلوى النعيمى

بين عشرة جدران

بدأت السنة بكذبة، هل تنتهى بكذبة؟ كنت هادئة صامتة مفتوحة العينين أنظر إليه هائجاً يخور «تكذبين. لم تكونى فى عملك. اتصلت بك ولم» . أهز كتفى «ولم لا؟ أنت أيضا تكذب. هذا واجب وإلا فكيف يمكن أن تعاش الخيانة الزوجية؟» أنظر إليه مفتوحة العينين وأستحضر هدوءاً. أعرف أن أعصابى ستتوتر تدريجيا. هناك علاقة طردية بين صراخه وتوترى. تتصاعد حتى الانفجار النهائى. سافر وحده. الرحلة المقررة لثلاثة إلى المدينة السياحية على الأطلسى تبخرت مع خبطة الباب خلفه. عنف أمواج المحيط امتص ثورته قال. فى أعين الآخرين سافرنا معاً . صورة السعادة الزوجية ضرورية وسافرنا معاً. عنف أمواج المحيط امتص ثورته قال. ثورتى امتصصتها وحدى مع الطفل بين عشرة جدران ولم أقل. عيد رأس السنة امتصصته وحدى مع الطفل بين عشرة جدران ولم أقلْ. فى البدء كان الڤاليوم. بعد كل معركة يخرج هو وأبقى أنا. قطرات من الڤاليوم فى كأس ماء. ما يكفى للنوم فقط. ما يكفى لإبعاد القرارات. أفتح عينى وطعم الڤاليوم فى دمى ورائحة الڤاليوم فى دمى. أفتح عينى وأحقد عليه وعلى نفسى وعلى استمرارنا معاً. لا. فى البدء كان البكاء والنوم على الكنبة وطعم الدمع. كان الوجه المرمد والصوت

المكسور والوجع الذى لا يحتمل. بعدها جاء اكتشاف الفاليوم. ما لا أستطيعه أنا يستطيعه. قطرات ويختفى كل شىء حتى يوم آخر وأستيقظ متورمة العينين والقلب واللسان. أرتشف الشاى الساخن على مهل. لم أعتد برغم كل هذه السنوات فى مدينة المقاهى أن أكون وحدى خلف طاولة فى مقهى. طاولة رخامية بيضاء وفنجان شاى أبيض عليه رأس امرأة. تتراكب رءوس الزبائن المنتشرين فى العمق على مرايا الجدران. أنا فى الصف الأول، خلف الزجاج مباشرة، أتفرج على الحياة. بداية عام جديد؟ خراء. ماذا تغير؟ «تكشفت على حقيقتك بعد مجىء الطفل». من قبل كنا معاً، يدى فى يدك والطرقات تتفتح أمامنا كالأزهار. سافر وحده وبقيت مع الطفل بين عشرة جدران ولم أقل. أمام الاخرين سافرنا معاً. بداية عام جديد؟ على أن أتعلم الحياة وحدى. فى البداية كان يخرج وأبقى. صرت أخرج ويبقى. هكذا تتغير القوانين. يخرج ويعود. أخرج وأعود .علينا أن نؤرخ للحياة الزوجية بمشاجراتها. كل مشاجرة درجة من درجات السلم، نصعد أو نهبط، لا فرق. كل مشاجرة توسع الدائرة أكثر. كل مشاجرة تبعد الحدود أمتاراً. لاتحتل ولا تُحتل. الأرض مشاع. الفاليوم صار عادة قديمة والحلول الخارجية تعددت. أرتشف الشاى الساخن على مهل وأنظر إلى العابرين من وراء الزجاج. أمضيت حياتى أتفرج. عندما كنت صغيرة هناك أختى تمضى عطلاتها خلف نافذة مغلقة تتفرج على العالم عبر فتحاتها. كنت أقول لنفسى «لابد أنها مجنونة. ما الذى يمنعها من الخروج؟» عندما غادرت البيت كنت قد كبرت وورثت مكانها خلف النافذة المغلقة أتفرج على العالم. ليس هناك من يمنعنى من الخروج ولكن لتلك الساعات المسروقة خلف نافذة مغلقة طعماً. كل ما سمعت ومن. كل ما رأيت ومن. الشاى الساخن يجرى فى عروقى والدفء ينتقل من الفنجان الأبيض إلى كفىّ اللتين تغطيان رأس المرأة. على أن أتعلم الحياة من جديد، بعيداً عن صورة السعادة الزوجية وكذبة السعادة الزوجية. كم مرة قررت أن أرحل؟ أن أترك كل شىء ورائى وأرحل. قالت الصديقة «التنازلات ضرورية. اسألينى أنا» ما حدود التنازلات وعم يتنازلون؟ أنا التى لا أحتمل؟ الآخر الذى لا يحتمل؟ الحياة المشتركة التى لا تحتمل؟ الأسباب اليومية والأسباب

التاريخية؟ إن لم تكن هذه فتلك؟ لماذا نحن معاً إذن؟ من أجل الطفل. يجيبك الجميع كورس اغريقى يتنبأ بالكارثة ويعلق على الأحداث شامتاً أول بأول. عندما استقبلت مرة صديقاً فى غيابه أعلن الحرب. أن أكون مضطرة لتبرير تصرف طبيعى مثل هذا خراء. ما هذه الحياة التى تجبرك أن تناقش موقفاً أو ضحكة أو كلمة وكأنك فى محكمة ميدانية. دموعى بلعتها بحقد. التنازلات ليست لى، ابتسمت للجارة العجوز وكلبها هى التى كانت تسمع صراخى منذ لحظات. نزلت الدرج متقافزة. على ألا أدع غضبه يعكر يومى ويرمد وجهى. على أن أتعلم الاستقلال النفسى. «غبية» صرخ. «طبعاً والدليل على غبائى هو استمرارى معك». أغلقت الباب خلفى. صوت بكاء الطفل وأنا ابتلع دموعى بحقد. على أن أتعلم الحياة وحدى. عام جديد؟ انهيارات جديدة. انهيارات صغيرة بانتظار الزلزال النهائى و«وداعاً يا حبى. لنبق أصدقاء». ما كان حباً عاصفاً تحول إلى زواج عاصف. فنجان الشاى فارغ. دفء فنجان الشاى صار ماضياً أقلب الصحيفة متشاغلة وأنظر إلى العابرين من وراء الزجاج. كان أحد الأصدقاء يسأل دائماً «إلى أين يذهب الناس؟» وكنا نضحك لسؤاله فى كل مرة. بعد كل خناقة كان أحدنا ينام على الكنبة. بعد كل خناقة كنت أحسنى أكثر ابتعاداً. أنت تعود إلى قواعدك بسرعة. تبتسم. تضع ذراعك على كتفى. أنا بحاجة إلى زمن أطول كى أعتاد التطبع.

يخطر لى أن هذه التراكمات الحاقدة هى التى ستجد الحل. «تكشف طبعك بعد مجىء الطفل» يعيدها ببراءة هو الذى يعرفنى من قبل ومن بعد. قال لى «ب» منذ سنوات إنه ما عاد يريد أن يتزوجنى. ضحكت عالياً. القراران أخذهما وحده دون استشارتى. «ب» كان يحبنى. كان صديقاً لنا معاً. كان يحبنى وكنت أحبك. «لم غيرت رأيك؟» سألته بفضول «اكتشفت أنك خطيرة. معك لن أعرف الراحة» أجاب بجدية. خطورتى كنت أحدسها وأحوم حولها. كنت أحاول تلمس وجهها وجاء من يقولها لى بانياً عليها مقدمات ونتائج. فرحت وحكيت الحكاية لكل من حولى. حكيتها لك وضحكنا معاً من الصديق المدجن. لماذا أريد الآن تدجينه؟ لماذا يريد الآن تدجينى؟ هل التدجين ضرورى للحياة الزوجية؟ لدوامها على الأقل؟

سافر وحده وبقيت وحدى مع الطفل بين عشرة جدران ولم أقل. عنف أمواج المحيط امتص ثورته قال. عاد مع حكاية عن سائحتين أمريكيتين صادفهما فى الفندق «هل تصدقينني؟» لماذا يظن نفسه مضطراً لقول نصف الحقيقة معى؟ كان فى الحكاية ثغرات واضحة وكان على أن أكتم عقلى البوليسى المتحفز دائماً. عنف أمواج المحيط امتص ثورته. عندما أمسكنى برغبة كاد قلبى يتفجر وصورة غامضة لفتاتين تتحركان حولنا ببطء وأنا أتفرج ويتحرك فوقى وصورة غامضة ببطء السنة بدأت بكذبة، هل تنتهى بكذبة؟ قرار الرحيل سيأتى وحده. فنجانى فارغ ورأس المرأة المقطوع يطفو على زجاجه الأبيض. تبخرت حرارته من دمى.بردانة. أنظر إلى ساعتى . تأخرت وعلى أن أعود . فى البدء تكون القرارات الحاسمة. فى البدء يكون الكل شىء أو لا شىء. التنازلات التنازلات، قالت الصديقة. تنفجر القرارات قنبلة دخانية لا تترك إلا الرائحة الكريهة. تسكن تعبير الوجه ومذاق الفم. النضج ليس الهزيمة فقط إنه أكثر التسليم بها. بردانة وأريد أن أبكى. أرتدى معطفى وأسمع صوتى «فنجان شاى آخر من فضلك».

المثقفون المصريون يردون على الإرهاب الفكرى

فى حلقة جديدة من حلقات العدوان على حرية التفكير والإبداع وقف أحد أعضاء مجلس الشعب يهاجم الحركة الأدبية والفنية المصرية، ويخص مجلتنا باتهاماته الظالمة، ويحرض عليها نواب الشعب والحكومة والقراء.

وقد هب الأدباء والفنانون من كافة التيارات والأجيال لاستنكار ما حدث، وللدفاع عن حريتهم وعن منابرهم التى تعرضت للهجوم.

ونحن نثبت هنا بعض ما صدر من بيانات الأدباء والفنانين المصريين، وكنا نود أن نثبت كل ما نشر من مقالات وتعليقات في الصحف والمجلات والإذاعات فى الداخل والخارج، ولكن المساحة أكثر من أن تسعها.

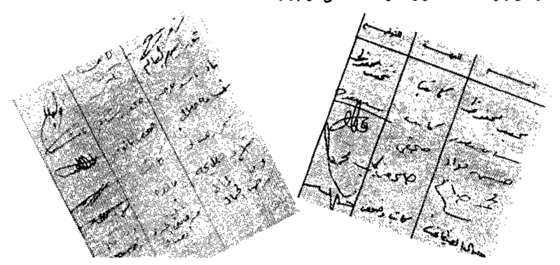
بيان المثقفين .. دفاعاً عن الثقافة

نحن الموقعين على هذا القرار من مثقفين وكتاب وأدباء ورجال فكر.. وقد تابعوا بمزيد من الدهشة والغضب ذلك التعرض الفج للمجلات الثقافية وللإبداع الفنى والثقافى والذى تمثل فى مواجهة غير حضارية وغير متسمة باللياقة بين أحد أعضاء مجلس الشعب ووزير الثقافة.

إننا ومن مواقع مختلفة قد نتفق وقد نختلف مع الوزير لكنا نبدى انزعاجنا الشديد من الأسلوب الذى نوقش به الموضوع والإرهاب الفكرى الذى مورس ضد عدد من المثقفين والمبدعين وعدد من المجلات الثقافية التى تعتبر مناراً للفكر والثقافة والمعرفة.. وضد هيئة الكتاب المصرية التى أسهمت إسهاماً محموداً فى مواجهة الإرهاب.

إن هذه الحملة هى جزء لا يتجزأ من العمل الإرهابى الذى يواجه الشعب المصرى.. إننا ندين هذه الحملة المحمومة.

ونعلن وقوفنا ضدها.. ونؤكد توحدنا معاً فى مواجهتها.



بيان إلى الرأى العام

المثقفون المصريون المجتمعون بأتيليه القاهرة على مدى ثلاثة اسابيع فى الفترة من ٤ إلى ١٨ يناير ١٩٩٤ بعد أن ناقشوا الأوضاع التى آلت إليها الثقافة فى مصر، وإدراكاً لمسئوليتهم إزاء المجتمع، يتوجهون إلى الرأى العام بالبيان التالى:

بات من الواضح منذ وقت بعيد أنّ حرية التعبير فى بلادنا تتعرض لتهديدات جسيمة تنبع أساساً من سياق اجتماعى متخلف تابع يفتقر إلى التقاليد الديمقراطية، وتستشرى فيه التيارات التجهيلية المعادية للعقل والحرية والإبداع تحت ستار الدين، وتتضافر معها مجموعة من العوامل منها انعدام العدالة الاجتماعية، وتفاقم الأزمة السياسية والاقتصادية والرضوخ لإملاءات الثقافة النفطية وقيمها والانصياع لمخططات الهيمنة الخارجية على المنطقة. ولاشك أن ما نراه من هجوم على الثقافة والإبداع الثقافى والفكرى يندرج فى هذا السياق، بحيث يبدو المثقف متهماً، ومهمشاً، ومضطراً لتبرير وجوده وفنه أو مدفوعاً إلى تملق الدولة التى تدأب على استرضاء مؤسسات دينية أو سياسية من ناحية أو مواجهتها مواجهة أمنية فقط من ناحية أخرى

إن قوى عديدة من داخل المؤسسات الرسمية ومن خارجها، تدأب على استغلال كل شىء استهدافاً لتحقيق مآربها السياسية، ولذلك لا تتورع عن الاتجار بالدين والوطنية والديمقراطية والماضى والحاضر والمستقبل، مستخدمة وسائل عديدة كالعنف المسلح، والمصادرة والابتزاز، والتهديد والترغيب والاحتواء، ولا شك أن التخاذل والصمت أمام هذه القوى من شأنه أن يفرغ الحياة المصرية من عناصر المقاومة وعوامل الإبداع والعقلانية، فيسهل على المتربصين بنا الإجهاز على مستقبلنا. ولقد آن الأوان أن ينهض المثقفون المصريون بدورهم الطليعى فى التصدى لهذه الهجمة الشرسة، فهم أبناء هذا الشعب، وورثة تقاليده الثقافية المضيئة، ومناراته التى تومىء إلى المستقبل وأحلامه فى التقدم والحرية والعدل.

إن حرية التعبير تمثل شرطاً ضرورياً من شروط تجاوز المحنة التي تهدد بلادنا، لذا ندعو الرأى العام نحن مثقفى مصر، علماءً وفنانين وأدباءً وكتاباً إلى العمل معاً على تحقيق الأهداف التالية، من أجل استعادة دور الثقافة فى المجتمع، وتحقيق أهدافه فى مستقبل حرّ كريم:

١ ـ إلغاء حق أية جهة أياً كانت فى مصادرة الأعمال الإبداعية أو الفكرية أو الفنية.

٢ ـ اعتبار الرقابة على المصنفات الفنية مهمة قاصرة على منظمات الفنانين المستقلة.

٣ ـ رفع القيود التشريعية المفروضة على إنشاء الصحف والمجلات الدورية وغير الدورية.

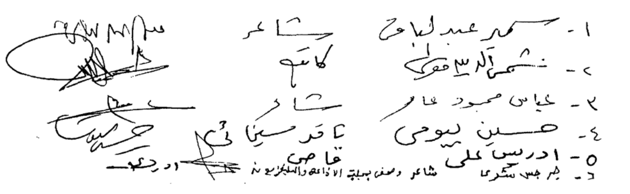
٤ ـ رفع القيود اللائحية والإدارية التى تمنع المثقفين من تشكيل اتحاداتهم المستقلة ومنظماتهم الديمقراطية خاصة القانون ٣٢ لسنة ٦٤.

٥ ـ إلغاء الضرائب على كل مستلزمات الإنتاج الثقافى بل دعمه فى كل ما يخص الكتاب والمجلة وكافة الفنون المسرحية والسينمائية والفن التشكيلى.

٦ ـ الإفراج الفورى عن جميع الأعمال المصادرة فنية كانت أو فكرية أو إبداعية بقرار غير شرعى.

٧ ـ مطالبة وزارة الثقافة بتوفير المقار المناسبة والدائمة للمبدعين المصريين (بيوت الثقافة) لمباشرة كافة أنشطتهم من خلالها.

٨ ـ العمل على إعادة النظر فى برامج الإعلام والتعليم والثقافة بما يسمح بتلبية احتياجات التطور الاجتماعى والتقدم وتنمية مكتسبات الثقافة الوطنية.



الاسم	المهنة
د. محمد بدوي	مدرس جامعة القاهرة
فتحي العال	ناشر
محمد السيد كميت	فنان تشكيلي وكاتب
كمال خليفة	مصور سينمائي
محمد البنا	أستاذ جامعي
ممدوح علي	طالب
عبد المنعم عواد يوسف	شاعر
د. خليل حسن خليل	روائي
م/ أحمد محمود حافظ	مهندس الكترونيات
وائل محمد	صحفي
فتحي عامر	شاعر
عبد المنعم رمضان	شاعر
فتحي عبد الله	شاعر
وجيه جورج	مخرج سينمائي
سيد عبد الظاهر	مدرس ابتدائي
اسامه جلال محمد ابو زيد	ليسانس آداب

عزت الحواد — ناقد أدبي

حمدي صابح

ع. م شاركت كعلي

أسامة خليل — قاص

منى سعفان — مدرس مساعد
بكلية التربية جامعة الفيوم

حسن برنس — مدرس لغة
بكلية التربية بالفيوم

د. أمينة رشيد — أ. كلية الآداب
جامعة القاهرة

هاني أبو صالح — طبيب

عبد الهادي

١٨ / ١٩٦٤

أحمد محمد عبد الفتاح الشافعي — موجه لغة عربية

عبد الوهاب داود — شاعر / صحفي

بيان إلى
السيد الدكتور/ أحمد فتحى سرور

رئيس مجلس الشعب

كان الاستجواب الذى نوقش بمجلس الشعب الموجه للسيد/ الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة يوم ١٩٩٣/١٢/٢٥ صدمة عنيفه للفنانين التشكيليين والمثقفين بما احتواه من مظاهر التجريح والامتهان لحرمة المجلس اولاً ولقيم الإبداع ثانياً. وتمثل ارتداداً عن ثقافة ومنجزات العصر الى عصور الجاهلية .. بما يتنافى مع ما حققته مصر عبر آلاف السنين من ريادة فى تأسيس مقومات الجمال للعالم أجمع .. مما يضعها فى مقدمة العالم ومسئولة عن حماية هذا التراث.

ذلك أن الفن منذ فجر البشرية كان مرتبطا بوعى الإنسان فى الوجود وأداته للتعرف على الكون. والإبداع الفنى منذ ذلك الوقت أصبح ومازال ضرورة حياتية واجتماعية لا غنى عنه، حيث يدخل فى صميم مقومات الحياة اليومية لكل أدواتها وجمالياتها

ومصر على وجه الخصوص كانت رائدة الفن والإبداع عبر العصور. ومازال العالم الحديث يقف مبهورا أمام الفنان المصرى .. وينهل من تراثه وإضافاته الحضارية.

وكان للفن إسهامه الأساسى فى صياغة دور العبادة من المعبد الى الكنيسة الى المسجد .. ولهذا كان له دوره فى ترسيخ القيم الروحية والدينية عبر العصور.

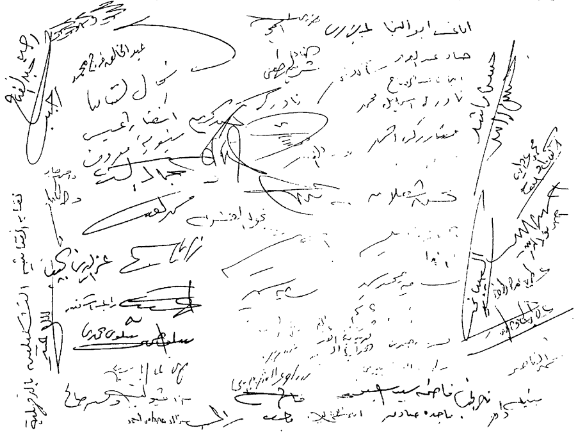
وكان الإنسان بجسده وروحه هو محور عمل الفنان فى هذه المجالات جميعا ولم يكن لذلك مادة لمخاطبة الغرائز والنزعات الدنيا فى الإنسان .. بل على العكس من ذلك كان عاملا جوهريا للارتقاء بحواسه مؤكدا نبله وقيمه حتى ولو اتخذ من الجسم البشرى موضوعاً له .. تعبيراً عن معجزة الخالق فى تصوير قيمة الإنسان.

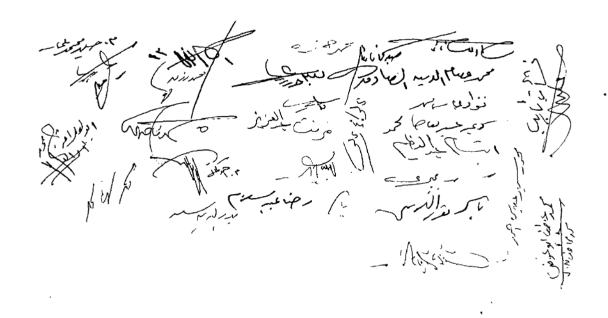
وإن شئنا الحقيقة لوجدنا أن تاريخ البشرية منذ وعى الإنسان بالوجود من خلال أدوات الإبداع من علم وفلسفة وعمارة .. إلخ)، صاغته يد الفنان التشكيلى كصانع للغة والوعى معاً. وبذلك أصبح الفن هو ذاكرة الحضارات وكاشفا

لجوهر الإنسان. ولدينا الفن المصرى القديم، والفن القبطى، والفن الإسلامى.. أعظم الأمثلة على ذلك.

وإذا كان هناك ماتزهو به مصر أمام العالم اليوم فإن إبداعات الفنان التشكيلى فى العصر الحديث تعد من أبرز ملامح الثقافة المصرية المعاصرة. حتى استحقت تقدير العالم متمثلا فى جوائزه .. واقتناء متاحفه لإبداعات فنانينا المعاصرين.

من هنا نشعر نحن الفنانين والعاملين بالمجالات الفنية بالأسى لما تعرض له الإبداع الفنى من هجوم وتحقير فى قاعة الشعب. ولما نستشعره من خطورة مثل هذه الدعاوى المتخلفة على صورتنا أمام العالم وأمام حضارتنا التى هى الركيزة القومية لنهضتنا. خاصة مع ما يؤكده السيد الرئيس فى كل مناسبة من ضرورة انطلاقنا الى القرن الواحد والعشرين مسلحين بالتضامن والترابط ومضاعفة الجهود نحو تحقيق مشروعنا الحضارى فى عالم جديد.







متابعات

طاهر البربرى

المؤتمر التاسع للشعر بجامعة المنوفية

فى لقاء شديد الحميمية مع مسقط الرأس والوطن الأصغر التقى الشاعر الكبير **«أحمد عبدالمعطى حجازى»** في جامعة المنوفية مع شعراء المنوفية في المؤتمر السنوى التاسع بكلية التربية الذى أقيم يوم الأربعاء ٢٢ ديسمبر وحضره عدد من شعراء الجيل الثانى، والذين كما قال الشاعر **«شريف رزق»** إنهم انحرافة تجديدية أثرت فى الفعل الشعرى العربى وهم شعراء السبعينيات **حسن طلب، حلمى سالم وجمال القصاص** الذين كان لهم حضور رائع ومشاركة فى تكريم الشاعر **حجازى**. حضر المهرجان الشعرى أيضاً الناقد الكبير الدكتور **(مصطفى ناصف)** الذى ألقى الضوء حول التجربة الشعرية الخصبة للشاعر الكبير وبين المؤثرات الفاعلة التى ضفرتها رؤية شعرية تجديدية واضحة جعلت منها تجربة لها فرادتها وثراؤها مما جعلها تجربة ذات ثقل عند التأريخ للشعر العربي الحديث. كما كان الحضور النشط للدكتور **عطية شعبان** من العوامل المؤثرة في إنجاح هذا الملتقى الشعرى فى المنوفية مسقط رأس الشاعر الكبير **أحمد عبدالمعطى حجازى**.

في بداية المهرجان تحدث الشاعر **شريف رزق** بإيجاز عن تجربة الشاعر الكبير، وكانت قصيدة **(سلة ليمون)** إحدى القصائد التى ألقاها **شريف رزق** وعلق على دفء العلاقة بين الشاعر وأشيائه الحميمة. فى إطار المهرجان قام الشعراء **حسن طلب، حلمى سالم، جمال القصاص** بإلقاء بعض من قصائدهم، كما ألقى الشاعر **أحمد عبدالمعطى حجازى** بعض قصائد له. وتبع المهرجان كثير من المناقشات حول الشعر وأهميته فى إنتاج علاقة اجتماعية واعية بالوطن، وبصفة

خاصة حول الضغوط الثقافية الآنية التي تؤثر على مستويات متعددة فى الثقافة والأدب بشكل عام. وقد تحدث الشاعر **جمال القصاص** عن الدور الكبير الذى قام به الشاعر الرائد **احمد عبدالمعطى حجازى**، والأثر الواضح الذي تركته تجربته على الأجيال التالية.

أما عن الجيل الجديد من شعراء المنوفية، فقد أعرب الدكتور **مصطفى ناصف** عن انتظاره لنماذج من الشعراء الجادين الذين لهم من النضوج والخصوصية ما سيجعلهم من الشعراء المتميزين الجدد، وقد حضر عدد كبير من شعراء المنوفية الشباب أمثال **على بدر، صباح رسلان، وسام جلال، صبحى موسى**. ومن الشعراء القدامى الأستاذ/ **عبدالرحمن البيجاوى**.

كان المؤتمر احتفالية شعرية كبيرة بتكريم الشاعر الكبير بين أهله فى المنوفية. فى نهاية المهرجان اهدى الدكتور **عطية شعبان** نيابة عن الدكتور/ **صقر احمد صقر** رئيس الجامعة درع جامعة المنوفية للشاعر الكبير وكذلك الهدايا التذكارية للشعراء الحاضرين. علي هاش المؤتمر قام الشعراء **حسن طلب، حلمى سالم، وجمال القصاص** بتحكيم مسابقة لأحسن قصيدة بين شعراء جامعة المنوفية وفاز بجائزة المسابقة الشاعر **على بدر** و الشاعرة **سعاد الصاوى**.





المكتبة العربية

شمس الدين موسى

قبطى شاهد على العصر!!

الأديب المفكر « **زكى شنودة** » واحد من أدباء مصر الوطنيين الذين يحملون هموم المجتمع بكل أثقالها الاجتماعية والسياسية بل والأخلاقية أيضاً. ولقد تجلى ذلك فى كتاباته المتعددة فى الصحف القومية والحزبية، بل وفى تأملاته الخاصة. متجاوزاً بذلك دوره الأساسى كمؤرخ مصرى له باعه فيما قدم من أجزاء وصلت إلى الخمسة عشر جزءاً تحت عنوان «**موسوعة تاريخ الأقباط والمسيحية** » وهى الموسوعة التى لا يستغنى عنها باحث أو محلل وقارىء لتاريخ مصر.

ولقد صدر للمفكر الأديب « **زكى شنودة** » كتاب بعنوان « **قبطى شاهد على العصر** »، جمع فيه الكاتب عدداً ملحوظاً من تأملاته الخاصة فيما يدور فى الواقع المصرى من خلال عين الوطنى الغيور على وطنه، والمثقف الحريص على شعبه، بل والمغاير فى فكره لما هو سائد وأصبح يندد به الجميع. وجدير بالملاحظة أنه لا يعيب الكتاب كثرة أحزانه وتنوع موضوعاته، وهو ما أفاض على صفحاته الروح الصحفية فى التناول، وهى الروح التى تغلب عليها النظرة الآنية، والاستجابة المباشرة للحدث المادى أو للفعل السياسى المباشر، فكان صوته دائماً يعبر عن آرائه التى هى فى مجملها آراء كل المصريين.

ولقد تشعبت موضوعات الكتاب «قبطى شاهد على العصر» وفق خطوط ثلاثة:

- الخط الأخلاقى.
- الخط السياسى.
- الخط الاجتماعى.

ولقد تلمس الكاتب فى الخط الأول - الأخلاقى - معاداة القيم الجديدة والفاسدة، والتى تعمل على تدمير قيم المجتمع المصرى الأصيلة فيما كان يعرف بالتكافل والتضامن،

ويرجع ذلك إلى التطورات التى جرت على المصريين فى العقود الأخيرة ويقول تحت عنوان « **مصاصى الدماء**»:

انهارت الأخلاق فى البلاد انهياراً يكاد يكون كاملاً وشاملاً، وكان ذلك بدوره من الينابيع المتعفنة التى لطخت بعد ذلك وجه الآداب والتقاليد والقيم والقوانين، وقلبت كل المفاهيم والمعايير والموازين حتى وجد الشرفاء فى مصر انفسهم فى تلك الأيام، كما يجد اليتيم نفسه على مأدبة اللئام، وقد أصبحت مصر فى ذلك الجو الفاسد، أشبه بالغابة التى يأكل فيها الكبير كل صغير، ويفترس القوى كل ضعيف، ويغتال الوحش ذو المخالب كل طير وديع....

ومثل تلك الروح هى التى سادت جو موضوعات الكتاب الذى يعانى صاحبه من تفشى ذلك الجو الكئيب الذى يرزح أسفل وطأته الشرفاء، والنجباء، فهو جو - على حد قوله - موبوء بكل عناصر الشر... وأننى أتفق مع الأستاذ « **زكى شنودة** » فى ذلك التوصيف كله، لكننى قد لاأسلم معه بالأسباب التى أوردها فى مقاله لذلك المناخ المكروه والموبوء، التى يرجعها لسياسات ثورة يوليو على الإطلاق، لأن ليوليو إيجابياتها أيضاً، والتى لا نجد أن هنا مجالاً لتفنيدها وقد أفاض فى ذكرها الكثير من المعاصرين.

ويبرز أيضاً الخط السياسى فى «**قبطى شاهد على العصر**» بوضوح شديد فى العديد من الموضوعات التى حواها الكتاب، مثل المستبد العادل، وأثر الوفد فى الوحدة الوطنية، والاشتراكية، وأغنياء النهب، والسلب، وغارة المغول على المصريين، ولمصلحة من هذه الفتنة.... إلخ.

ويلاحظ القارىء أن الكاتب ينطلق دوماً من الرؤية المثالية الجميلة مثلما أرجع تطور الفكر الاشتراكى إلى عصور المسيحية الأولى، مبيناً أن السيد المسيح هو أول من وضع مبادىء الاشتراكية فكلمة الاشتراكية مأخوذة من الآية: «**كان كل ما لديهم مشتركاً**»، كما يأتى بقول **القديس بولس الرسول** فى رسالته الثانية إلى **سالونيكى**: «إن كان أحد لا يريد أن يعمل فلا يأكل ...». ويهاجم الكاتب فى موضوعه نظرية المستبد العادل، وهو ما أتفق معه، حيث إنه من الصعب أن يظهر فى عصرنا مايسمى بالمستبد العادل لأن الإنسان فى شوق وحاجة إلى الحرية بمثل ما هو فى حاجة وشوق إلى العدل، وعند غياب واحدة من طرفى تلك المعادلة، فإن التعاسة والبؤس وعدم التوازن لابد أن يحيط بحياة الفرد والجماعات...

ويمثل تحليل الكاتب لموضوع الفتنة أهم ما حواه الكتاب حيث يرى أن المصريين عنصراً واحدا أقباط ومسلمين وليسا عنصرين كما تواضع البعض على استخدام تلك التسمية فهم مصريون قبل كل شىء واختلاف العقيدة موجود منذ ثلاثة عشر قرنا ولم يكن هناك دافع لأى فتنة

وبعين فاحصة مدققة يتواصل الكاتب إلى الأسباب الحقيقية للفتنة وهو ما أتفق معه أيضا عندما يقول: «ليس ثمة مصلحة لا للمسلمين فى مهاجمة الأقباط ولا للأقباط فى مهاجمة المسلمين وإنما صاحب المصلحة الحقيقية فى كل هذا الذى يحدث من مظاهر البغضاء والشحناء

التى تهدد الوطن بالخراب والفضاء إنما هى القوى الدولية التى تريد لمصر التفتت والتشتت والضعف والانهيار. ومن الواضح أن على رأس هذه القوى دولة اسرائيل التى تسعى إلى تحطيم مصر كى تتسع على أنقاضها وتحقق أحلامها فى دولة اسرائيلية من النيل إلى الفرات... فهم يتوهمون فى هذا السبيل أنهم قادرون على أن يفعلوا فى مصر كما فعلوا فى لبنان، وقد رسموا مؤامراتهم على أساس أن يقسموا مصر إلى دولتين إحداهما للمسلمين والأخرى للاقباط، فبدلاً من أن يكونوا إزاء دولة متحدة يكونوا أمام دولتين صغيرتين ضعيفتين....»

ولعل فى هذا المنطق من الموضوعية وسبر أغوار الأعداء مما يؤكد على وطنية صاحبه وانتمائه الحقيقى لمصر. فهو لم يقف كقبطى عند مستوى ما يجرى فى الشارع، من أحداث الفتنة التى يقوم بها فى كل الأحوال العملاء... عملاء الصهيونية والاستعمار الذى يريد أن يظل رازحاً على المنطقة. مهما تستر الفاعلون بأردية الدين...

وثمة ملاحظة أخيرة أستطيع أن أوجزها وتتصل بما اختاره الكاتب كعنوان للكتاب « **قبطى شاهد على العصر** »... وكان من الواجب أن يكون « **مصرى شاهد على العصر**»، حيث لم يقف **زكى شنودة** في تحليلاته عند مستوى وصف القبطى، فلم يشتم فى اهتمامه العام والخاص بقضايا طائفية أو دينية، أو مسيحية... بل كان فى كل آرائه مثل أى وطنى مصرى مسيحياً كان أم مسلماً أم يهودياً إصلاحياًبالدرجة الأولى، وتفرعت القضايا لديه بمثل ما تتفرع الحياة وتتشابك فى تعقيداتها المختلفة فى مصرنا العزيزة أو كما يقول البعض مصرنا المحروسة.

رسالة نيويورك

أحمد مرسى

محاكمة فى جامعة الحداثة

من أنجح برامج التليفزيون الأمريكى الاستطلاعية - الاستجوابية، ومن أكثرها نفوذاً وأعمقها أثراً، برنامج تقدمه شبكة التليفزيون سى بى إس منذ أكثر من عقدين باسم «٦٠ دقيقة».

ويكفى للتدليل على أهمية وخطورة هذا البرنامج أنى خلال مشاهدته على مدى ١٨ سنة شهدت قضايا جنائية وأحكاماً بالسجن والإعدام فى بعض الحالات، يعاد النظر فيها فى ضوء المعلومات والشهادات الجديدة التى قدّمها البرنامج.

ولهذا السبب يعمل المسؤلون الحكوميون ورجال الأعمال والسياسيون ألف حساب إذا مستهم أية قضية تثار في «٦٠ دقيقة».

وكان برنامج «٦٠ دقيقة» إلى عهد قريب يركّز اهتمامه على القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية التى تمسّ حياة المواطن الأمريكى بشكل مباشر، ولكنه انحرف مؤخراً عن هذا الاتجاه، الذى لم يحد عنه إلاّ فى نطاق ضيّق لا يتجاوز المقابلات الاستطلاعية - والترفيهية - لبعض كبار نجوم المسرح و السينما والغناء - الأوبرا بالذات، عندما تناول مورلى سيفر، أحد فرسان البرنامج المخضرمين موضوع الفن المعاصر، وخاصة فن ما بعد الحداثة، في فقرة من فقرات البرنامج لم تتجاوز ١٢ دقيقة. ولكن هذه الدقائق المعدودات فجّرت بركاناً من ردود الأفعال الغاضبة، وخاصة فى وسط تجار الأعمال الفنية المعنية والنقاد الذين احتضنوا حركات فن ما بعد الحداثة وجعلوا من روّاد أو اتباع هذه الحركات أصناماً تؤله ولا تحاسب. وقد استمرّت هذه الحملة التى تبودلت فيها الاتهامات والنعوت والأحكام المطلقة أكثر من شهرين ويبدو أنها لم تحسم حتّى الآن.

ولعلّ أخطر قضية فجرّها استطلاع **مورلي سيفر** الساخر هي إثارة السؤال الأزلي الذي كان له فيما سبق ردّ اتفق عليه، على الأقل، الأكاديميون، ولكن هذا الردّ لم يعد مناسباً الآن وهذا السؤال هو: ما هي مقومات العمل الفني؟

وقد تساءل **مورلي سيفر** عما إذا كان المرحاض عملاً فنياً؟ أو ما إذا كان مجرّد شدّ قماشة الكانفاس على إطار خشبي يكفي لعرض القماشة العارية المشدودة على أساس أنها عمل فنّي؟

ويقول **دافيد فيلانو**، وهو مجرد قارئ، في رسالة إلى المحرر بصحيفة نيويورك تايمز لو أن خالتي «ميلي» على سبيل المثال أسقطت ثلاث كرات سلة في حوض أسماك وحاولت أن تبيع «الخبيصة» لأحد جاليريهات «**سوهو**»، لسخر منها أصحاب الجاليرهات أيما سخرية. ولكن عندما يقدم طفل عالم الفن المدلّل الشيء نفسه، يتفجّر أصحاب الجاليريهات حماسة لهذه التحفة الجديدة. فهل يُلام طاقم «٦٠ دقيقة» لسخريتهم؟

كان هذا مجرّد رأي قارئ ومشاهد للتليفزيون، وهو على بساطته لا يخلو من حجة.

ولكن ماذا يقول النقاد المتخصصون فيما أثاره **مورلي سيفر** من قضايا قيمية وفنية واقتصادية تجاوزت مجرّد السخرية من المرحاض أو كرات السلة في حوض الأسماك أو وضع مكنستين كهربائيتين داخل صندوق من البلاستيك، وقد بيعت هذا الأسبوع نسخة من هذا العمل الأخير **لجيف كونز** في مزاد علني بقاعة سوثيبي الشهيرة في نيويورك بأكثر من ١٣٠ ألف دولار، فصاحت إحدى صاحبات المقتنيات بشماتة داخل قاعة المزاد العالمية الوقورة «لتمتْ بغيظك، يا مورلي سيفر».

يقول **هيلتون كرامر**، رئيس تحرير مجلة «نيوكرايتريون» الشهرية، في مقاله الأسبوعي الذي تنشره صحيفة «نيويورك أوبزرڤر» الأسبوعية في صفحتها الأولى تحت عنوان «وجهة نظر ناقد»، **إن عالم الفن في نيويورك لديه من مسبّبات القلق ما يزيد على «٦٠ دقيقة»**. وبعد أن يعدّد المشاكل التي تواجهها المتاحف والركود الذي يسيطر على المزادات التي تباع فيها أعمال أبرز فناني القرن العشرين يقول **كرامر** إنه علاوة على شواغل عالم الفن، تقلص حجم أصحاب الجاليريهات إلى درجة التوسل إلى صحيفة نيويورك تايمز لزيادة تغطية فعاليات الجاليريهات. ومع ذلك أثارت الفقرة القصيرة التي خصصها برنامج «٦٠ دقيقة» لفحص **مورلي سيفر** لبعض أكثر «حيوانات» العصر غرائبية في مجال الفن المعاصر دوامة هياج عنيفة. ولا يعني هذا إلاّ أن الوضع أكثر إثارة للقلق مما تشعر مافيا الفن المعاصر بالاستعداد للاعتراف به.

ويضيف **كرامر**، الذي كان من بين ضيوف **مولي سيفر** الذين أدلوا بدلوهم في وضع الفن المعاصر، أو ما بعد الحداثة في معظم الحالات التي ركّزت عليها التعليقات، أنه كان يدرك أن ظهوره في «٦٠ دقيقة» سيثير زوبعة عندما لفت نظره صديق إلى مقال كتبته **إيمي ولاك**، بصحيفة «نيوز داي»، والتي يقول عنها أن المرء يستطيع أن يعتمد عليها في «تدوير» بعض

أحدث الآراء التى تتردد فى عالم الفن. وقد أعربت الكاتبة عن اعتقادها أن مايك والاس، ومورلى سيفر، وبقية طاقم «٦٠ دقيقة»، باللجوء إلى ناقد مثل كرامر، قد وضعوا أنفسهم فى خدمة اليمين السياسى عن طريق الاستهزاء بجيف كونز. ويعلق كرامر بقوله والآن إذا استطعت أن تصدق ذلك، فسوف تصدق أىَّ شىء، بل تستطيع أن تصدق أو تدعى أنك تصدق أن جيف كونز فنان عظيم. والكاتبة «إيمى»، بطبيعة الحال من المؤمنات الكبيرات. وهى فى العادة تكتب بأسلوب بطاقات التهنئة «هولمارك». «أفضل التمنيات لكلِّ صاحب شهرة» . ولكنها كانت غاضبة بالنسبة لـ «٦٠ دقيقة» ومعنى ذلك أن حكماً قد صدر بالفعل ضدَّ فقرة مورلى سيفر.

وقد بلغ الغضب بإيمى حدَّ أنها فقدت السيطرة على موضوعها، فوضعت بيضة رائعة بالإشارة إلى مارسيل دو شامب على أساس أنه الرجل «الذى عرض فى بداية هذا القرن مرحاضاً كوسيلة لسدِّ الفجوة بين الفن والحياة». ويعلق الناقد ساخراً أن هذه الملاحظة المضحكة اكتسبت مكاناً فورياً فى سجلات الدردشة البلهاء فى الفن.

وانتقل هيلتون كرامر بعد ذلك إلى مقال آخر نشرته صحيفة نيويورك تايمز، التى رأس إدارتها الخاصة بالنقد الفنّى خلال السبعينيات وأوائل الثمانينيات حتى تركها ليصدر مجلة «نيوكرايتيريون» كتبته كارول فُوجيل تحت عنوان «عالم الفن غير راض عن الانتقاد». ويبدو أن انتساب الكاتبة إلى «نيويورك تايمز»، بانثيون الصحافة العالمية، لم يُشفع لها لدى «كرامر»، فهى، كما يقول، حقيقة عظيمة عندما يتعلق الأمر بإعادة تجهيز النشرات الصحفية لعمودها الأسبوعى عن الشائعات فى عالم الفن، ولكن الملاحظة الدقيقة ليست بضاعتها. وهكذا، كالعادة، أخطأت الهدف أو القصد بالنسبة لفقرة «٦٠ دقيقة» عندما قالت أنها قد أثارت الشكوك حول فرضيات الفن التجريدى الأساسية». ويقول أنه نفسه لا يجد غضاضة فى إثارة التشكك فى فرضيات الفن التجريدى، فالفنانون الجادون يفعلون ذلك يومياً. وبيكاسو فعل ذلك. وماتيس فعل ذلك. وكثير من الفنانين الحداثيين العظام شككوا فى تلك «الفرضيّات» حتى أدقّ معانيها. بل إن فنانين ليسوا بهذا القدر من العظمة - من أمثال فيليب جاستون - على سبيل المثال - كانوا عنيدين تماماً فيما يتعلق بهذا الموضوع.

ولكن الموضوع الأساسى الذى تناولته فقرة «٦٠ دقيقة»، فى رأى كرامر، كان شيئاً مختلفاً. فبرغم أنه قد أشير فى عجالة إلى أعمال لسى تومبلى Cy Twombly ، وروبرت ريمان Ryman وواحد أو اثنين من الفنانين الآخرين، فقد تركزت معظم الفقرة على جيف كونز Jeff Koons وجان - ميشيل باسكيت Basquiat وروبرت جوبر، صاحب المرحاض، الذين ليست أعمالهم تجريدية فقط، ولكن يمكن القول أنها تشكّك فى فرضيات الفن التجريدى.

ولكن الشيء المثير للاهتمام حقيقة فى تقرير كارول فُوجيل فى صحيفة نيويورك تايمز كان على حدِّ قول الناقد الكبير، هو الكلب الذى لم ينبح. فقد اتصلت بجميع المسئولين فى كبريات الجاليريهات، بيس

جاليرى Pace وسونابند Sonna bend وجاجوسيان Gagosian ومتحف الفن الحديث، مستطلعة آراءهم التى نشرتها باستفاضة ولكنها؛ فيما يبدو، لم تلاحظ أنه ما من أحد منهم قال كلمة دفاع واحدة فى حق **جيف كونز**. ولم يناقش تقرير «التايمز» آراء كونز نفسه الذى أجرى **مورلى سيفر** معه مقابلة لبرنامجه «٦٠ دقيقة» وقدّم فى صورة نجم العرض الذى لا يعرف الحياء. وتساءل **كرامر** ما إذا كان سبب ذلك هو وجود ناقد أو اثنين بالتايمز (وربما حتى بعض كبار المحررين) ممن تتفق آراؤهم بشأن **كونز** مع رأى **مورلى سيفر** أو رأيه.

لقد أرضت **كارول ڤوجيل** أصحاب الجاليريهات بنشر آرائهم ولكنها لم تتعرّض كثيراً إلى نقد الفن.

ويعترف **هيلتون كرامر** أن **إيمى ولاك** Amei Wallach **وكارول ڤوجيل** Vogel، مع ذلك قدّمتا خدمة بالكتابة عن فقرة «٦٠ دقيقة»، فشرائط الفقرة يجرى توزيعها بسرعة جنونية، وهى، كما تفيد جميع التقارير تساعد على الاستغراق فى الضحك، وهو ما لم يكن يفكر فيه المحتجون. وإن كانت هذه الظاهرة تعنى شيئاً، فهى أن أعصاب وسط الفن متوترة ومشدودة. فإذا استطاعت بضع دقائق عن **جيف كونز** وبضع ملاحظات لنقاد فى «٦٠ دقيقة» أن تجعل مافيا الفن المعاصر يفقدون أعصابهم فربّما كانت الأمور، إذن، ليست سيئة بالقدر الذى تبدو عليه فى المشهد الحالى. ثم يقول، مستدركاً، إننى أؤكد «ربّما»، لأنى بصراحة أشك فى أن دخل **جيف كونز** سوف يضمحل بسبب هذه المشاجرة. فأثرياء هوليود و«الميديا» سيواصلون كتابة الشيكات السمينة لشراء «ثياب الإمبراطور الجديدة».

ومن ناحية، وبرغم أنه حاول الابتعاد بقدر المستطاع عن المهاترة. حتى التصدّى للدفاع عن الفنانين موضوع «٦٠ دقيقة»، لم يتناول **مايكل كيملمان**، محرر الفن بصحيفة «نيويورك تايمز» الذى مثّل لى الجيل الثالث من نقاد الصحيفة المرموقة بعد **هيلتون كرامر وجون راسل** الذى خلفه كناقد فن أول، محرر الفن، لم يحاول أن يخفى بلبلته وتشككه تجاه فن ما بعد الحداثة، الذى يتمثّل فى أكثر صوره تردّياً فى أعمال **كونز وجوبر** بالذات التى تغتصب فنّ **دوشامب** تبتذله دون أن تضيف إليه. ولكن **كيملمان**، بطبيعة الحال، لم يقل ذلك، فهذا هو رأيى المتواضع.

يقول **كيملمان**.. يبدو أن شيئاً قد تغيّر، ولقد جعلنى البرنامج أتساءل عن الطريقة التى يمكن أن يكون عالم الفن مسئولاً بها، كما تساءلت كناقد، كيف يمكن أن يكون كورس الاستياء المبررّ تبريراً دقيقاً الذى أحاط بأحداث مثل بينالى ويتنى أو بينالي ڤينيسيا، قد ساعد، ولو بطريقة صغيرة، فى إشعال مناخ من «المحافظة» أكثر إزعاجاً من أىّ شىء فى هذين المعرضين.

ويضيف لقد كان **بينالى ويتنى**، وقبله معرض ويتنى السنوى، هدفاً دائماً للانتقاد، ولكن متى كانت آخر مرة اتّحد فيها مثل هذا العدد الكبير من نقاد التيار الرئيسى ذوى الاتجاهات المختلفة فى استياء مماثل؟ إننى لا أريد أن أجلد جثة البينالى، ولكننى أريد فقط أن ألاحظ أن أكثرية الفن السياسى

والأعمال التصوريّة Conceptual ذات القيمة الجمالية الهزيلة قد جعلت حتى أولئك الذين يريدون من بيننا أن يكونوا مفتوحين أمام التجريب يشعرون بالإحباط.

ويشكو كيملمان من أسلوب بعض دعاة التجديد، الذى قال إنه لم يفعل أكثر من مجرد «قرْص» حساسيات بيور يتانية، فى فرض وجهات نظرهم، واعتبار من لا يشايع الاتجاه الذى يدعون إليه «رجعيين». ويقول أن كثيراً من الكتابات التى تنشرها ما يسمى بمنشورات تجارة الفن، المعوقة تاريخياً أصبحت عسيرة القراءة بصورة متزايدة فى السنوات الأخيرة. ومثقلة بالادعاءات السوسيولوجية والنظرية لا تتحملها الأعمال نفسها فى الغالب ـ وفى الحقيقة، لا يمكن أن تعيش هذه الأعمال، بدون تلك الكتابات.

ولكن كيملمان، لم يسلم مع ذلك من التناقض مع نفسه. فبعد أن صارح بالشكوى من غلوّ النقد فى تقييم وتفسير أعمال تافهة عاد ليقول ان مورلى سيفر محق فى مهاجمة ما أسماه سنسكريتية كتابة الفن، ولكنه اخطأ الفهم. فالأفكار المعقدة يمكن أن تتطلب تفسيرات معقدة، ولا يمكن أن يتوقع المرء أن تكون المنشورات الطبية متيسّرة الفهم لكل قارئ عادى. ولكن الكتابات النظرية الطنانة فى الدفاع عن كثير من الفن المعاصر الهزيل أصبحت نوعاً من الجدار أو الحاجز المرتفع إلى حدّ لا يستطيع أن يقيسه إلاّ قلة. ناهيك عن إمكانيات التسويق لهذا الاتجاه «النخبوى» الذى درج تجار الفن على استغلاله. ويعترف كيملمان فى نهاية مقالة الهام بأن المدافعين عن مبادئ الحداثة بدءوا يشعرون بالإحباط والإبعاد بسبب هذا الشيء المنفّر.

وبينما يعترف بأزمات إيمانه بالحداثة وهو يشاهد بينالى ويتنى وبينالي فينيسيا، يؤكد كيملمان انه لا يخالجه شك فيما يتعلق بالجانب الذى سيؤيده عندما وضع مورلى سيفر حدوداً فاصلة. «فلا أحد يعنى بالفن والجماليات على نحو حقيقى يملك إلاّ أن يشعر بالانزعاج وهو يشاهد حملات هجاء مثل الحملة التي عُرضت أمام ١٧ مليون متفرج تلك الليلة».

فى العدد القادم من إبـداع

دراسات لـ :

محمود أمين العالم — فى شعر حلمى سالم

مـــراد وهبـه — ما الخير

بثينة الناصرى

حصاد الحصار

مع استمرار الحصار الشامل المضروب على العراق تعانى الجامعات والمؤسسات الثقافية العراقية من قلة ما يصل من المجلات والأبحاث العلمية والكتب الأجنبية. كما تعانى المطابع ودور النشر من نقص الورق ومواد الطباعة وغيرها من الأدوات والمواد الضرورية للإنتاج الأدبى والفنى.

وقد لجأت بعض دور النشر الحكومية إلى نشر مجموعات قصصية لعدة قصاصين فى كتاب واحد فى محاولة للتغلب على نقص الورق.



من معرض رجل وامرأة لستار كاووش

وطوال العامين الماضيين لم تنتج السينما العراقية أى فيلم جديد بسبب عدم وجود الشريط الخام، ومع هذا فقد احتفل فى بغداد فى العشرين من شهر نوفمبر الماضى بالعيد السابع والأربعين لظهور أول فيلم عراقى، وهو فيلم (ابن الشرق) الذى عرض عام ١٩٤٦ على جمهور بغداد.

وقد تأثرت الفنون التشكيلية أيضا بحالة الحصار، فارتفعت التكلفة الأولية على إنتاج اللوحات والتماثيل، وقد وصلت تكلفة إنتاج اللوحة ذات الأبعاد القياسية إلى ما يقرب من ألف دينار كحد أدنى. أما إنتاج الأعمال النحتية فتكلفته أعلى بكثير جدا. وقد ترتب على هذا ازدياد عدد المعارض التجارية الرديئة على حساب معارض الإبداع

الحقيقى. وفى العام الأخير هبط عدد المعارض بشكل عام قياسا على العامين السابقين.

وكانت أهم معارض ١٩٩٣ ثلاثة: (**حوار اليقظة**) للرسام علاء بشير، و(**رجل وامرأة**) لستار كاووش، و(**بغداد جغرافية وبشر وإشارات**) لهناء مال الله.

ومن أهم إصدارات العام الماضى كتاب (**بصرياثا - صورة مدينة**) للقاص العراقى محمد خضير الذى صدر عن (دار الأحد). وقد اعتبره الوسط الأدبى أهم إنجاز أدبى لعام ١٩٩٣ وهو يقدم يوتوبيا عراقية بطلتها مدينة البصرة (مسقط رأس الكاتب)، ويستفيد فى بنائها من أساليب الفن وتقنيات العلم وروح الفلسفة ووثائق التاريخ، ويتجاور الشعر والنثر والخبر والسيرة والحكاية والريبورتاج.

كما صدرت أيضا عن (دار الأحد) مجموعة (**شمبارة الميمونة**) للقاص عبدالستار ناصر، وتضم ست قصص نشرت أولاها التى سميت بها المجموعة فى مجلة (إبداع) لأول مرة. وقد استوحى الكاتب العراقى أحداث قصته هذه من قرية فى دلتا مصر تحمل ذات الاسم (شمبارة الميمونة)، وتعد هذه المجموعة القصصية آخر تسعة كتب أصدرتها (دار الأحد) خلال عام ١٩٩٣.

ومن (دار الشئون الثقافية) صدرت هذا العام رواية الأديب المصرى شمس الدين موسى (**رقائق من غبار ودخان**)، وهو آخر تسعة عشر كتابا أصدرتها هذه الدار فى العام الماضى.

ولم يشهد النشاط الشعرى حدثا كبيرا، لكن العراقيين احتفلوا كما يفعلون كل عام بذكرى رحيل الشاعر **بدر شاكر السياب** فى السادس والعشرين من ديسمبر، فأقامت كلية التربية بجامعة القادسية مهرجانا فنيا وشعريا حافلا.

أما فى الموسيقى فقد أقامت وزارة الثقافة والإعلام فى منتصف العام مهرجانا للعود حضره عدد كبير من أهم العوادين العراقيين المخضرمين والشباب، ومنهم منير بشير، وسلمان شكر، ونصير شما، وسالم عبدالكريم، وغانم حداد. ومما يحز فى النفس أن دار الأوبرا المصرية نسيت دعوة العراق للمشاركة فى مهرجان الموسيقى العربية الذى أقامته فى أواخر نوفمبر وأوائل ديسمبر الماضيين. ولا ندرى كيف يمكن حذف الموسيقى العراقية بطابعها المميز الأصيل من الموسيقى العربية؟!

وقد تواصل النشاط الثقافى العراقى منذ بداية هذا العام.

ففى مطلع الشهر الماضى يناير ١٩٩٤ دخلت مجلة (الأقلام) عامها الحادى والثلاثين، وبمناسبة مرور ثلاثين عاما على صدورها خصص عدد يناير للاحتفال بهذه الذكرى، وتضمن عددا من النصوص العراقية فى الشعر والقصة والتجارب والذكريات.

ومنذ بداية هذا الشهر وحتى العاشر منه يقام فى بغداد المهرجان الرابع للمسرح العربى، وسيضم فى نشاطه معرضا للنصوص المسرحية العراقية التى صدرت فى كتب. كما تنظم دار المأمون المختصة بترجمة الكتب من العربية وإليها معرضا لإصدارات الدار باللغة العربية واللغات الأجنبية يضم ستمائة عنوان. وتستعد الجمعية العراقية

للتصوير لإقامة معرض نيسان - إبريل - الرابع للصورة العربية الفوتوغرافية.

رسالة إلى الناشرين العرب

هذا ولا تكتمل الصورة الثقافية فى بغداد بغير نشر هذه الرسالة التى كتبها الشاعر العراقى الشاب **خزعل الماجدى** حول الموقف السلبى لبعض الناشرين والأدباء العرب من الكتاب والشعراء العراقيين:

يتجدد أسفنا كل يوم - نحن أدباء وكتاب العراق - لأننا لم نتسلم دعوة واحدة من ناشر عربى طيلة سنوات الحصار لطباعة كتبنا ويتضاعف هذا الأسف عندما يكون أدباء عرب خلف بعض دور النشر العربية إذ لم يكلف أحدهم نفسه فى الشروع بمد يد المساعدة لنا ونحن نعيش هذا الظرف القاهر.

يتذكر الجميع أننا أيام الخير كنا نقدم الأديب العربى على العراقى ونطبع له كتبه فى أيام معدودة ولا يمكننى نسيان حوادث لبعض الأدباء العرب عندما كانوا يأتون إلى بغداد فى المربد حاملين معهم مخطوطاتهم فيتسلمونها كتبا فى نهاية المهرجان ونحن نتفرج على هذا ونتحسر فليس لنا مثل هذه الامتيازات. كنا حتى فى تلك الأيام ننتظر شهورا بل سنوات حتى تشاهد كتبنا النور.

أين ذهب اليوم مثل هؤلاء الأدباء. أين ذهب الناشرون الذين كانوا يعقدون الصفقات. ولماذا لم تفكر دار نشر عربية واحدة فى المجىء إلى بغداد واختيار ما يتناسب مع توجهاتها فى النشر.

إننى أرى أنه بالإضافة إلى الكم الكبير فى التأليف العراقى والنوع الذى يمتاز به الأدباء العراقيون أن هذه الدور ستربح الكثير معنويا وماديا لأن الشعب العربى كله يريد أن يقرأ لأدباء وكتاب العراق هذه الأيام ليتعرفوا عن كثب على ما نحن فيه وكيف أثرت فينا وفى إبداعنا الحروب والحصار.

اليوم أتحسر كيف كان العراق مركزا لنشر وتوزيع الكتب العربية وكيف انسحب عنه الناشرون وتركوا مبدعيه فى أزمتهم حين كاد الحصار يمزقه. ترى هل سنعيد مثل هذا الاتجاه ونهمل مبدعينا إذا انتهى الحصار وعادت لنا العافية .. لا أدرى.. ربما سنعيدها..

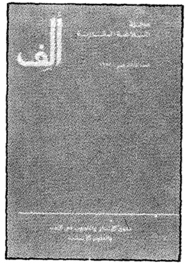


جولة الابداع

● يصــدر عن دار (الملتـقى) بالقـاهرة بعـد أيام، المجلد الكامل لمجلة (إضـاءة ٧٧)، ويشتمل المجلد على الأعـداد الأربعـة عـشـر التى أصدرتها المجلة خلال عشر سنوات (١٩٧٧ ـ ١٩٨٧).

وتعود أهمية هذا المجلد إلى أن جميع النسخ من كل الأعداد الأربعة عـشـر قـد نفـدت، ولم يبق أمـام الباحثين والشعراء المهتمين بتجربة الشـعـر المصـرى عـامـة، وشـعـر السبعينيات خاصة، إلا أن يلجأوا إلى تصوير ما قد يعثرون عليه من نسخ بعض الأعـداد، بعـد أن بدأ الاهتمام النقدى بهذه التجربة يتزايد من خـلال بعض الكتـابات الجـادة والرسائل الجامعية التى يعكف الآن عليها غير باحث.

ويحاول أعضاء (إضاءة ٧٧) أن يخططوا الآن لإصدار جديد للمجلة يبدأ فى أبريل القادم، ويصدر أيضاً عن دار الملتقى



● صــدر عن قــسـم اللغـة الإنجليزية والأدب المقارن بالجامعة الأمريكية بالقـاهرة العـدد ١٣ من مـجلة (ألف) السنوية، وقد دار هذا العدد من (ألف) حول تعبير الأدب والعلوم الإنسانية عن حقوق الإنسان والشعوب ، قناعة عن هيئة التحرير بأن الخطاب النقدى يمكن أن يساهم فى تشكيل عالم أكثر إنسانية، وقد شـارك أسـاتذة ونقـاد وباحـثـون ومتـرجـمـون من مـصـر والعـراق وفلسطين والمغـرب وفـرنسـا وبلغـارياوالهند وكندا والولايات المتحدة فى هذا العدد: صبرى حافظ ـ إدوار سعيد ـ أحمد طاهر حسنين ـ تزفتان تودروف ـ وليد الخشاب ـ جيل دولوز ـ مـحـمـد برادة ـ على مـبـروك ـ سـلام يوسف ـ عـايدة أديب بامية ـ روبرت سويتزر ـ كلود أوبير ـ جيمس جراف ـ رندا شعث ـ ت. ج أندرس ـ هدى الصـدة ـ بولـين قلدس ـ أ. س. كلسـى ـ رضوى عاشـور ـ ريكا بورنيوس ـ سـعدى يوسف ـ فريال غـزول ـ جوناثان رى.

أصدقاء إبداع

أرسل بعض الأصدقاء يعترضون على وجود أسمائهم فى بريد المجلة دون أن يكونوا قد أرسلوا إليها، ومن هؤلاء الصديق شحاته إبراهيم بالفيوم، الذى يقول فى رسالته أن المفاجأة كانت غير سارة حين رأى اسمه بين أسماء الآخرين، والمجلة بالطبع لاتملك إجابة شافية على تساؤلات الأستاذ شحاته حول الكيفية التى وصلت بها قصيدةٌ له إلى المجلة بدون أن يرسلها هو بنفسه، ولكن ما تستطيع المجلة أن تؤكده هو أنها كانت حريصة على أن ترد على ما يصلها من الرسائل، خاصة تلك التى يقيم أصحابها فى الأقاليم ويريدون أن يعرفوا مصير قصائدهم.

●

تواصل (إبداع) فى هذا العدد تقديم مختاراتها من إبداعات الشعراء تحت عنوان (ديوان الأصدقاء)، وتعتذر لأن المساحة لم تزد بعد كما كانت تتمنى أسرة التحرير، لأن الملف الخاص بالتراث القبطى استوعب معظم المساحة، فلم نستطع أن ننشر إلا قصيدتين من سبع كانت معدة للنشر، ومع ذلك فإننا نعد القراء بالعمل على زيادة المساحة فى الأعداد القادمة، مع العودة للردود على رسائل أخرى كثيرة وصلت فى الشهور الأخيرة.

ديوان الأصدقاء

ميراث الرمل

شعر: سامح الحسيني عمر
(دمياط)

(١)

نوافذ للحزن فتحها البكاء
مواسم للدمع تمنحنى الدخول
على خواطر خلوتى
والليل كان ممدداً قد كفنته
الريح فى زمن الرمال
وتغير أوجاع المساء على خريطة رحلتى
وتهب ثم تحوم .. ثم تحط
(أيتها المعمولة من نزف ارتحالى
ما غرك بخريف أشيائى
أو جئت تقتلعين شجر خواطرى
تراوغينى عن خرابى
بئس المراوغة
بئست خراف العمر
واعتزلت كلابى)

يا طالما وجعى تناثر فى الفيافى
فأنبت المرعي
وفرت كل قطعاني
وتبقي الآن مشتعل بلا فعل
سوى الأشجان والذكرى
له الدخان من نيران مجموعى
وممنوع عن المرغوب
فكيف أحلت هذا الليل جلادا
لأوجاعى
وعاطفتى مزيج من رماد القهر
يسافر ضد ريح الصد
أنا المسفوح في قمم الجليد
الصهد
أنا الربان والفلك..
فأين البحر ياأمى؟
لماذا أحلت نجماتى ينابيعا من الخوف؟
وقبل الآن ما كانت
ولا كانت كوشم الصمت فى الحلق

وأخشى عليك الآن من غدرى
ومن أرقى
ومن طوفان أسبابى
إذا شلت يد الفلقِ
فانى الآن كالراعى بلاغنم
وكالباكى على طلل
اهيىء بعض امتعتى
ألملم كل اعضائى.. لأرحل

حقائب رحلى فارغة
ونشوان من السهد
انا والفجر ضدانِ..
خليلان
وكنت سكبت هذا الفجر عاطفتى
وكنت تلوت هذا الفجر قداساً لأوجاعى
فكيف جعلت هذا الفجر عاصفتى

إليك اعود

شعر: ميّ ابو الليل
(القاهرة)

رباه جنتك والفؤادُ يعانى — يلقيه شيطانٌ إلى شيطانِ
رباه جنتك والحياةُ نهارُها — ليلٌ يذيقُ القلبَ كل هوانِ
فالغدرُ خلّ قد طوانى عندما — نسى الصبابة والهوى ونسانى
هجر الأحبة كم تعذبنا به — رباه ما اقسى الإنسان
رباه جنتك هل ستقبل عابداً — الف الحياة سدى مع الندمان؟
رباه جنتك هل ستقبل عابداً — ندمٌ ودمعٌ فيه يلتقيانِ؟
وطرقتُ بابك يا إلهى علّنى — اجد الحياة والتقى بكيانى
فلمحت طيفاً من بعيدٍ شدنى — وسمعت صوتاً هزنى نادانى
حلو الحديث فما أرق كلامه — عذب اللحون طربتُ حين دعانى
ووجدتُ نفسى فى حماك مدلهاً — نغمٌ وعطرٌ للحمى حملانى
وعرفتُ أن العطر والصوت الذى — احبابه قبسٌ من الإيمان
ها قد لقيتك يا إلهى مرة — والقلب يهفو للقاء الثانى



العـــدد الأول • يـنـايـر ١٩٩٣
العـــدد الثـــانى • فـبـرايـر ١٩٩٣
العـــدد الثـــالث • مـــارس ١٩٩٣
العـــدد الرابع • ابـريـل ١٩٩٣

أعد كشاف هذا العام فى ثلاثة جداول : الجدول «١» لرموز أنواع مواد المجلة للاستفادة منه فى الجدول «٣» والجدول «٢» لموضوعات المجلة مرتبة ترتيباً ألفبائيا حسب أنواعها . والجدول «٣» للمؤلفين والكتاب مرتبا ترتيبا ألفبائيا ، مع الرقم المسلسل للموضوع ، ورموزه كما ورد فى الجدول «٢» .

إعداد : سلوى مصطفى
إشراف : شمس الدين موسى

العـــدد الخـامس • مـــايو ١٩٩٣
العـــدد الســادس • يونيـــو ١٩٩٣
العـــدد الســابع • يوليـــو ١٩٩٣
العـــدد الثـــامن • اغسطس ١٩٩٣
العـــدد التـــاسع • سبتمبر ١٩٩٣
العـــدد العـاشـر • اكـتـوبر ١٩٩٣
العدد الحادى عشر • نوفمبر ١٩٩٣
العدد الثانى عشر • ديسمبر ١٩٩٣

كشاف مجلة إبداع ١٩٩٣

(السنة الحادية عشر)

جدول رقم (١)

المادة	الرمز	المادة	الرمز	المادة	الرمز
الافتتاحيـة	ف	الدراسـات	د	الشعر	ش
القصـة	ق	المتابعات	مت	الرسائل	ر
الفن التشكيلى	فن	تعقيبات	ت	ندوات	ن
مكتبة	م				

جـدول رقـم (١)

الموضوعـــات

مسلسل	الموضـــوع	المــؤلف	العدد	الصفحة
	الافتتاحية (١٢) افتتاحية			
١	أسئلة وإجابات	أحمد عبد المعطى حجازى	١٠	٤
٢	أقنعة على مبارك		١٢	٤
٣	إنهم يقتلون الشعراء		٧	٤
٤	الحوادث لا تتركنا مع الشعر هادئين		٥	٤
٥	طه حسين ورأس ميدوزا		١١	٤
٦	عيد للثقافة . . عيد للحرية		٢	٤
٧	قارنوا بين مكانكم ومكانهم		٤	٤
٨	إلا قوانين الفن !		٣	٤
٩	المتعصبون والتاريخ		٩	٤

٢ - الدراســات (٩٤) دراسة

مسلسل	الموضـــوع	المـــؤلف	العدد	الصفحة
٤٨	الشعر الفارسى فى عشر سنوات	إبراهيم الدسوقى شتا	٩	٣٢
٤٩	الشعر المعاصر فى فرنسا	أحمد عبد المعطى حجازى	٤	٤٦
٥٠	الشعر المعاصر فى انجلترا	ماهر شفيق فريد	٤	٧٣
٥١	شعراء وقصائد من سبع دول : أمريكا اللاتينية	شريف حمدى بهلول	٥	٨١
٥٢	الشعر والنوع : باربارا ـ هـ . ميليتسن	ترجمة/ عبد المقصود عبد الكريم	٣	٣٠
٥٣	الصورة الشعرية واللقطة السينمائية	احمد مجاهد	٣	٧٩
٥٤	صورة الرجل فى قصص المرأة	سوسن ناجى	١	٤٩
٥٥	الصوفى	سليمان فياض	١	٨٥
٥٦	«طه حسين» : عن الرمز والإنسان	ادوار الخراط	١١	٦٥
٥٧	طه حسين فى الإنجليزية	ماهر شفيق فريد	١١	٨٤
٥٨	طه حسين وتطور اللغة	مصطفى ناصف	١١	٤٨
٥٩	الظل والضوء	رمضان بسطاويسى	٣	١١٨
٦٠	عشرة شعراء معاصرون من بولندا	دوروتا متولى	٥	١٢٤
٦١	عشر قاصات مصريات	ترجمة/ شيرين ابو النجا	١	٤١
٦٢	عطر عاشق البساطة وقيمه الأدبية	صبرى حافظ	١	٧٦
٦٣	العقلية المصرية من «الإبداع» إلى «الإبداع»	محمد المفتى	٣	٨
٦٤	العقيدة اللغوية عند يحيى حقى	ادوار الخراط	١	٧٢
٦٥	عن العلاقة بين طه حسين وأحمد أمين	حسين احمد امين	١١	٧٨
٦٦	فاروق شوشة وعالمه الشعرى	شفيع السيد	٢	١١٢
٦٧	فلسفة الصمت فى الفكر المعاصر	رمضان بسطاويسى	١٢	٢٢
٦٨	فلسفة للطفولة	مراد وهبه	٨	٧
٦٩	قراءات جديدة ليونانى فلا يقرأ	محمود امين العالم	١١	١٤
٧٠	لكى تزهر حدائق النساء	فريدة النقاش	١	٢٦
٧١	لطيفة الزيات فى مرآة لطيفة الزيات	لطيفة الزيات	١	٥٤
٧٢	لماذا يا شهرزاد ؟	نبيلة إبراهيم	١	٨
٧٣	ما يقال وما لا يقال فى مؤتمر للفلسفة	أميرة حلمى مطر	٩	٩٩

مسلسل	الموضـــــوع	المـــؤلف	العدد	الصفحة
٧٤	ما العقلانية	مراد وهبه	١٢	٧
٧٥	ما العلمانية	مراد وهبه	١١	٧
٧٦	محاولة اقتراب . . ليس إلا	محمد هشام	٥	٥٢
٧٧	محاولتان رائدتان للتجريب	محمد السيد عيد	٨	١٠٩
٧٨	مختارات من شاعرين معاصرين من بلغاريا	حسن طلب	٥	١٣٦
٧٩	مختارات من «تشانج ياو» الطين	سيد عبد الخالق	٥	١١٦
٨٠	مختارات من ايمانتس زيدونيس «لاتفيا»	حسن طلب	٥	١٤٥
٨١	المرأة والإبداع الموسيقى	عواطف عبد الكريم	١	٣٣
٨٢	ملامح من الشعر الحديث فى إيطاليا	ماهر شفيق فريد	٥	٣٤
٨٣	مفهوم العقل بين ابن رشد وزكى نجيب محمود	محمود أمين العالم	١٠	٢٣
٨٤	المقالة الأدبية وشخصية زكى نجيب محمود	منيرة حلمى	١٠	٧٠
٨٥	مقدمة فى فقه المصادرة	محمد فكرى الجزار	٨	١٥
٨٦	الموسيقى العربية وتعدد الأصوات	يوسف نجيب	١٢	٤٣
٨٧	الموقف الدرامى لفلسفة الوضعية المنطقية	لطفى عبد البديع	١٠	١٦
٨٨	نعوم تشومسكى	حمدى السكوت	٦	٢٥
٨٩	النور المنطفىء	مصطفى ناصف	٢	٧
٩٠	واقع الإبداع الأدبى فى الأقاليم	أحمد عبد الرازق أبو العلا	٨	١٢٠
٩١	وصف مصر برؤية معاصرة	مراد وهبه	٦	٨
٩٢	وليم جولدنج أخر الراوئيين الميتافيزيقيين	ماهر شفيق فريد	٩	٧٤
٩٣	يحيى حقى . . ناقدا	محمود أمين العالم	١	٦٣
٩٤	يوم رحيلك يا رائد التنوير	أميرة حلمى مطر	١٠	٣٢

٣ - الشعر (٩٥) قصيدة

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
١	أربع قصص قصيرة	يوسف الصايغ	١١	١٠٦
٢	الإحساس الخافت	أمانى شكم	١	١٢١

مسلسل	الموضـــوع	المــؤلف	العدد	الصفحة
٨٠	مشهد أخير	محمو دنسيم	١٢	١٣
٨١	مقعد ثابت فى الريح	شعبان يوسف	٢	١١٠
٨٢	مليكة الإيوان	فكرى عبد السميع	٩	١٥٠
٨٣	من أناشيد إيزيس	إلياس لحود	٧	٥٤
٨٤	نقش على جدار الكرنك	حسين القبانى	٨	٦١
٨٥	نورا	محمد سليمان	١٢	٢٩
٨٦	الواحد فى الواحدة	حلمى سالم	١٠	١٠٢
٨٧	والنداءات . . سلوى	عبد المنعم العقبى	٩	١٤٥
٨٨	وجه	مفرح كريم	١٢	٩٢
٨٩	وجه	محمد ربيع هاشم	٩	١٥٠
٩٠	هذيان السجين	عادل عزت	٢	٧٩
٩١	هناك	عبد الوهاب داود	٨	٦٤
٩٢	هوية	سامى الغباشى	٨	٦٣
٩٣	ينحنى لرنينه	ممدوح عدوان	٢	٤٧
٩٤	يوم آخر لاخلاق الفزاعات	أحمد زرزور	٣	٨٨
٩٥	يوم للغضب . . يوم للغفران	عبد العزيز موافى	١٠	٨٥

٤ - القصص (٥١) قصة

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
١	الابزمنط	سهام بيومى	١	١١٦
٢	الآخر	شمس الدين موسى	٦	٨٨
٣	اشتريت نفسى	كمال القلش	٩	٢٥
٤	اغتيال	عبد الوهاب الأسوانى	١٢	٧٩
٥	البير ينتظر	جمال عبد المقصود	١٢	١٠٩
٦	الأنوف المتورمة	أحمد الزعبى	٩	١٢٢
٧	بانتوميم	محمد محمد حافظ صالح	٨	١٠٢
٨	بريد حربى	رجب سعد السيد	٧	٩١

٦ - الرسائل (٤٢) رسالة

مسلسل	الموضـــوع	المـــؤلف	العدد	الصفحة
٩ - ندوات (٢) ندوتان				
١	الحركة التشكيلية . . الآن		٢	١٢٢
٢	قضايا الإبداع خارج العاصمة		٨	١٩
١٠ - المكتبة (١٨) مكتبة				
١	أحلام المنفى (عالمية)	سامية الجندى	٢	١٦٠
٢	أسئلة «علم الاستغراب» (عربية)	وفاء إبراهيم	٣	١٤٤
٣	أوهام الحب فى رواية «العاشق» (عالمية)	مصطفى كامل سعد	١	١٥٧
٤	تبلور اللمسة الواقعية فى قصص «وشم الشمس»	شمس الدين موسى	٩	١٥٤
٥	تناقضات المجتمع الامريكى (عالمية)	محمود قاسم	٣	١٥٢
٦	دليل بلومزبرى لأدب المرأة (عالمية)	فاطمة موسى	١	١٥٤
٧	سليمان فياض ووجوه من الذاكرة (عربية)	جمال القصاص	٣	١٤٨
٨	الشاعر العربى يبحر إلى المستقبل (عربية)	مهدى بندق	١٠	١٤٧
٩	شاعرية البناء والمكان فى قصص «منحنى النهر» لمحمد البساطى (عربية)	عبد الرحمن أبو عوف	٢	١٥٦
١٠	العالم الموروث . . فى تراتب جديد (عربية)	حسين حمودة	١٠	١٣٢
١١	على قنديل يضىء من جديد (عربية)	على عفيفى	٧	١٥٢
١٢	قضايامن ديوان «انتهاك» (عالمية)	عماد الغزالى	٥	١٥٦
١٣	قناديل البحر . . وأزمة جيل (عربية)	عبد الرحمن أبو عوف	١٠	١٤١
١٤	لغة الرمز فى رواية «الحى الخلفى» (عربية)	عبد الرحمن أبو عوف	٦	١٧١
١٥	محمود قاسم الإنسان والفيلسوف (عربية)	سليمان فياض	٦	١٦٨
١٦	«المرسى والأرض» وقضايا الإبداع الروائى (عربية)	محمود حنفى كساب	٨	١٥٨
١٧	المونتاج الكتابى وعبقرية اللغة فى رواية (محب) (عربية)	شمس الدين موسى	٢	١٥١
١٨	«هاجر» كتاب المرأة : هل من ضرورة ؟ (عربية)	شعبان يوسف	٩	١٥٩

جدول رقم (٣)

المؤلفون

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١	إبراهيم الحسينى	٣٧	ق
٢	إبراهيم الدسوقى شتا	٤٨	د
٣	إبراهيم عباس ياسين	٣٤	ش
٤	اجبتشكا	٣٨	ر
٥	أحمد أبو خنيجر	١٩	ق
٦	أحمد درويش	١٩	د
٧	أحمد زرزور	٩٣	ش
٨	أحمد الزغبى	٦	ق
٩	أحمد الشريف	٦	ر
١٠	أحمد الشيخ	٢٣	ق
١١	أحمد الشيخ	٧٧	ش
١٢	أحمد عبد الرزاق أبو العلا	٩٠	د
١٣	أحمد عبد الحليم عطية	١٤	ر
		٨	مت
١٤	أحمد عبد المعطى حجازى	١٠	ف
		٦	ف
		٨	ف
		٧	ف
		٤٩	د
		٤	ف
		٤١	د
		١٢	ف
		٣	ف
		٥	ش
		١١	ف

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
	أحمد عبد المعطى حجازى	٩	ف
		١	ف
		٢٢	ر
		٥	ف
		٢	ف
١٥	أحمد فاروق على	٣٦	ق
١٦	أحمد فتحى	٥	د
١٧	أحمد عمر شاهين	٥٠	ق
١٨	أحمد كامل شاهين	٥٠	ش
١٩	أحمد مجاهد	٥٣	د
٢٠	أحمد مرسى	١	فن
		٣٧	ر
		٣٣	د
		٣٦	ش
		١٨	ر
		١٢	فن
		٢٩	ر
		٢	ر
		٣	ر
		٢٦	ر
		١٧	ر
		٨	ر
٢١	ادوار الخراط	٦٤	د
		١	د

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
		٥١	ق
		٥٦	د
	إدوار الخراط	١٧	ق
٢٢	أدونيس	٦	ت
٢٣	اسامة خليل	١٤	ق
٢٤	اسماعيل صبرى	٣٠	ر
		٤١	ر
		٩	فن
		١٥	ر
		٤٠	د
		١	ر
		١٦	ر
٢٥	أشرف فراج	١٦	ش
٢٦	اعتدال عثمان	٢٧	د
٢٧	أمال السيد	٥٣	ش
٢٨	أمانى شكم	٢	ش
٢٩	إلياس لحود	٢٤	ش
		٨٣	ش
٣٠	أمير سلامة	٢٢	مت
٣١	أميرة حلمى مطر	٧٣	د
		٩٤	د
٣٢	أمل جمال	٦٠	ش
		٤٠	ش
٣٣	أنور إبراهيم	١٣	ر
		٣٥	ر
٣٤	أنس داود	١٤	ش
٣٥	بثينة الناصرى	٤٤	ق

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
		٢٠	ر
		٢١	ر
٣٦	برنار ريشار	٢٦	مت
٣٧	بهيج إسماعيل	٤٦	ش
٣٨	التحرير	١	ن
		١٢	ر
		٧	ر
		٢	ن
		١٣	د
٣٩	جرجس شكرى	١٣	مت
٤٠	جمال الدين عبد العظيم	١٧	ش
٤١	جمال زكى مقار	٤٩	ق
٤٢	جمال القصاص	٧	م
		٧٦	ش
٤٣	جمال عبد المقصود	٥	ق
٤٤	حازم هاشم	٦	مت
		٣٩	د
		١٩	مت
٤٥	حافظ محفوظ	٧٨	ش
٤٦	حامد طاهر	١٢	د
٤٧	حسن خضر	٢٠	ش
٤٨	حسن طلب	٢	مت
		١١	د
		٨٠	د
		٧٨	د
		٧٣	ش
		٤٥	د
		٣٥	مت

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
٤٩	حسنى الزرقانى	٤٨	ش
٥٠	حسين أحمد إسماعيل	٣٧	ش
٥١	حسين أحمد أمين	٦٥	د
٥٢	حسين حمودة	١٠	م
٥٣	حسين القباحى	٨٤	ش
٥٤	حسين المواونى	٢٠	د
٥٥	حلمى سالم	١٤	مت
		٨٦	ش
٥٦	حمدى السكوت	٨٨	د
٥٧	خالد منتصر	٢٧	ق
٥٨	خليل كلفت	٢٥	د
		٤٦	د
		٣٠	د
٥٩	درويش الأسيوطى	٢٢	ش
٦٠	درويش مصطفى درويش	٢	ت
٦١	دوروتا متولى	٣٢	ر
		٦٠	د
٦٢	رافع الناصرى	٦	فن
٦٣	رجب سعد السيد	٨	ق
٦٤	رضا البهات	٤٣	ق
		٢٠	ق
		٣	ت
٦٥	رمضان بسطاويسى	٥٩	د
		٦٧	د
٦٦	رملة محمود غانم	٧	د
٦٧	ريشار جاكمون	٩	د
٦٨	سامح الموجى	٣٣	ش

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
٦٩	سامى الغباشى	٩٢	ش
٧٠	سامية الجندى	١	م
٧١	سعد الدين حسن	٢٨	ق
٧٢	سعيد الكفراوى	٢٤	ق
٧٣	سليمان فياض	٥٥	د
		١	مت
		٩	ر
		١٥	م
٧٤	سلوى النعيمى	٩	ق
٧٥	سمر إبراهيم	١٨	مت
٧٦	سمحة الخولى	٣٦	مت
		٢٧	مت
٧٧	سمير عبد ربه	٤	د
٧٨	سمير فريد	٣١	د
٧٩	سناء صليحة	٣٢	مت
٨٠	سهام بيومى	١	ق
٨١	سوسن ناجى	٥٤	د
٨٢	سهير لطف الله	٤	ر
٨٣	السيد زرد	٣٩	ق
٨٤	سيد عبد الخالق	٧٩	د
٨٥	السيد محمد الخميسى	٤٢	ش
٨٦	شاكر عبد الحميد	٣٤	د
٨٧	شريف حمدى بهلول	٥١	د
٨٨	شريف رزق	٧٤	ش
٨٩	شعبان يوسف	٨١	ش
		١٨	م
		٥٨	ش

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
٩٠	شفيع السيد	٦٦	د
٩١	شمس الدين موسى	١٧	م
		٢	ق
		٤	م
٩٢	شيرين أبو النجا	٦١	د
٩٣	صبرى حافظ	٦٢	د
		٣٦	ر
		١٩	ر
		١١	ر
		٣٣	ر
		٥	ر
		٢٤	ر
		٣١	ر
٩٤	صلاح على جاد	١٣	ش
٩٥	صلاح قنصوه	١٧	د
		٢	د
٩٦	صلاح اللقانى	٢١	ش
٩٧	عابد خزندار	٤٢	د
٩٨	عادل عزت	٩٠	ش
٩٩	عادل كامل	٥٢	ق
		٤٦	ق
١٠٠	عبد الرحمن أبو عوف	٩	م
		٢٥	مت
		١٤	م
		٢٦	د
		١٣	م
١٠١	عبد الرزاق عبد الواحد	٦٢	ش
١٠٢	عبد الستار ناصر	٢٥	ق
١٠٣	عبد العزيز موافى	٦٦	ش
		٩٥	ش
١٠٤	عبد العظيم ناجي	٧٠	ش
١٠٥	عبد الكريم كاصد	٥١	ش
١٠٦	عبد اللطيف عبد الحليم	٢٩	ش
١٠٧	عبد المنعم رمضان	١٥	ش
١٠٨	عبد المنعم العقبى	٨٧	ش
١٠٩	عبد المقصود عبد الكريم	٥٢	د
١١٠	عبد الناصر هلال	٤١	ش
١١١	عبد الوهاب الأسوانى	٣٠	ق
		٤	ق
١١٢	عبد الوهاب داود	١٦	مت
		٩١	ش
١١٣	عبده حسن الشنهورى	١٩	ش
١١٤	عدلى رزق الله	١	ت
١١٥	عزت الطيرى	٦٧	ش
١١٦	عزت نجم	١١	ق
١١٧	علاء الدين رمضان	٢٥	ر
		١٨	ش
١١٨	على عفيفى	١١	م
١١٩	على مبروك	٧	مت
١٢٠	على منصور	٥٥	ش
١٢١	عماد غزالى	١٢	م
١٢٢	عواطف عبد الكريم	٧٣	د
١٢٣	عيد صالح	٢٨	ش
١٢٤	فاروق شوشة	٤	ش

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١٢٥	فاروق عبد القادر	١٨	د
١٢٦	فاطمة قنديل	٥٢	ش
١٢٧	فاطمة موسى	٦	م
١٢٨	فتحى الخميسى	١٠	مت
		٢١	مت
١٢٩	فريال كامل	٢٨	مت
١٣٠	فريدة مرعى	٢٩	مت
		٣٤	مت
		١١	مت
١٣١	فريدة عبد السميع	٧٠	د
١٣٢	فكرى عبد السميع	٨٢	ش
١٣٣	فؤاد حجازى	٢٩	ق
١٣٤	فؤاد سليمان مغنم	٥٧	ش
١٣٥	فؤاد طمان	٦٥	ش
		٤٩	ش
١٣٦	فوزية مهران	١٥	ق
١٣٧	كاظم جهاد	٢٩	د
١٣٨	كريم الأسدى	٢٥	ش
		٤٠	ر
١٣٩	كريم عبد السلام	٥	مت
١٤٠	كمال عبد الحميد	٤٤	ش
١٤١	كمال القلش	٣	ق
١٤٢	كمال كامل عبد الرحيم	٧٩	ش
١٤٣	لطفى عبد البديع	٣٦	د
		٨٧	د
		٣٢	د
١٤٤	لطيفة الزيات	٧١	د

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١٤٥	لوث جارسيا	١٠	ر
		٢٨	ر
		٢٧	ر
		٤٧	د
		٤٢	ر
		٣٤	ر
١٤٦	ليلى نجاتى	٢٠	مت
١٤٧	ماجد يوسف	٤	فن
		١١	فن
١٤٨	ماهر شفيق فريد	٥٠	د
		٨١	د
		٩٢	د
		٣٨	د
		٥٧	د
١٤٩	ماهر منير كامل	٣٤	ق
١٥٠	مجدى يوسف	٤	مت
١٥١	محمد إبراهيم مبروك	٤٨	ق
١٥٢	محمد أحمد العزب	٣٥	ش
١٥٣	محمد البساطى	٢٢	ق
		٣١	ق
١٥٤	محمد الريشة	٥٦	ش
١٥٥	محمد خضر	٤٠	ق
١٥٦	محمد ربيع هاشم	٨٩	ش
١٥٧	محمد الراوى	٤	ت
١٥٨	محمد سعد شحاته	٧	ش
١٥٩	محمد سليمان	٦	ش
		٣٢	ش
		٨٥	ش

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١٦٠	محمد السيد عيد	٧٧	د
١٦١	محمد صالح	٦٨	ش
١٦٢	محمد طه حسين	١٠	فن
١٦٣	محمد عيد إبراهيم	٤٧	ش
١٦٤	محمد على شمس الدين	٩	ش
١٦٥	محمد عيد إبراهيم	١٢	ش
١٦٦	محمد فريد أبو سعدة	٦١	ش
١٦٧	محمد فكرى الجزار	٨٥	د
١٦٨	محمد القيسى	٢٦	ش
١٦٩	محمد كامل شاهين	١٠	ش
١٧٠	محمد محمد حافظ صالح	٧	ق
١٧١	محمد محمد البساطى	٨	ش
١٧٢	محمد محمد محسن	٣٨	ش
١٧٣	محمد مصطفى العشرى	١٣	ق
١٧٤	محمد المفتى	٦٣	د
١٧٥	محمد هشام	٧٦	د
١٧٦	محمود أمين العالم	٩٣	د
		٤٤	د
		٨٣	د
		٦٩	د
١٧٧	محمود بقشيش	٢	فن
١٧٨	محمود حنفى	١٦	ق
		١٢	ق
١٧٩	محمود حنفى كساب	١٦	م
١٨٠	محمود العتريس	٧٢	ش
١٨١	محمود عوض عبد العال	٤٢	ق
١٨٢	محمود فهمى حجازى	١٤	د
١٨٣	محمود قاسم	٥	م
١٨٤	محمود نسيم	٢٣	ش
		٤٣	ش
		٨٠	ش
١٨٥	محمود الوردانى	٤٥	ق
		٣٣	ق
١٨٦	مختار العطار	٢١	د
		٨	فن
١٨٧	مراد عبد الرحمن مبروك	٤٣	د
١٨٨	مراد وهبه	٢٢	د
		٩١	د
		١٥	د
		٦٨	د
		٣٥	د
		٣٧	د
		٧٥	د
		٧٤	د
١٨٩	مصطفى أبو النصر	٢١	ق
١٩٠	مصطفى كامل سعد	٣	م
١٩١	مصطفى ناصف	٨٩	د
		٥٨	د
١٩٢	المعطى قبال	٣٩	ش
١٩٣	مفرح كريم	٨٨	ش
١٩٤	مكارم الغمرى	١٦	د
١٩٥	ممدوح خليفة	٣١	مت
١٩٦	ممدوح عدوان	٩٣	ش
١٩٧	منال محمد السيد	٣٨	ق

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١٩٨	المنجى سرحان	٥٤	ش
١٩٩	منى أبو سنة	٦	د
		٢٣	د
٢٠٠	منى حلمى	٣٢	ق
٢٠١	منى عبد الفتاح	٣٠	ش
٢٠٢	منيرة حلمى	٨٤	د
٢٠٣	مهدى بندق	٧١	ش
		٨	م
٢٠٤	ميرفت عبد الناصر	٨	د
٢٠٥	نادر ناشد	٦٩	ش
٢٠٦	نادى حافظ	٣١	ش
٢٠٧	نبيل فرج	٢٨	د
٢٠٨	نبيلة إبراهيم	٧٢	د
٢٠٩	نبيه الصعيدى	٣٥	ق
٢١٠	نجوى شلبى	٧	فن
		٥	فن
٢١١	نصار عبد الله	١١	ش
		٤٧	ق
٢١٢	نعوم تشومسكى	١٠	د
٢١٣	نعيم عطية	٣	د
		١٨	ق
٢١٤	نهاد سالم	٣٩	ر
٢١٥	نوال السعداوى	١٠	ق
		٢٦	ق

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
٢١٦	نور الدين صمود	٦٤	ش
٢١٧	هالة لطفى	٧٥	ش
٢١٨	هناء عبد الفتاح	٢٤	مت
		٩	مت
		٣٣	مت
		١٢	مت
		٣	مت
		٢٣	مت
		٣٠	مت
		١٥	مت
		١٧	مت
٢١٩	وحيد لاوندى	٤٥	ش
٢٢٠	وليد منير	٥٩	ش
		٢٧	ش
		٦٣	ش
٢٢١	وفاء إبراهيم	٢	م
		٣	فن
٢٢٢	يحيى حجى	٢٣	ر
		٢٤	ر
٢٢٣	يوسف الصايغ	٣	ش
		١	ش
٢٢٤	يوسف القعيد	٤١	ق
٢٢٥	يوسف نجيب	٨٦	د

الكنيسة المعلقة. مصر القديمة



العدد الثالث • مارس ١٩٩٤

ماذا يقول إميل حبيبى لضحايا المذبحة؟
أحمد عبد المعطى حجازى

فقه الإبداع (دراسة)
محمود أمين العالم

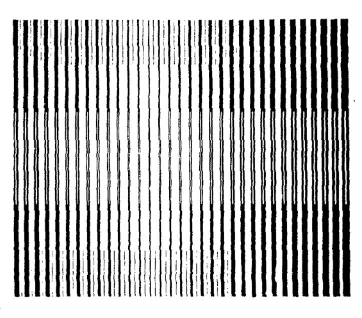
أربع قصائد (شعر)
محمد الفيتورى

غريبان (قصة)
محمد صدقى

الأدب وتكنولوجيا المعلومات (دراسة)
نبيل على

• دريدا يتحدث عن موته وموت التفكيك
أحمد مرسى - نيويورك

• كتاب جديد عن نجيب محفوظ
ماهر شفيق فريد





مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

رئيس مجلس الادارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

أحمد عبد المعطى حجازى

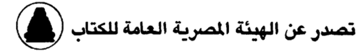
نائب رئيس التحرير

حسن طلب

المشرف الفنى

نجوى شلبى




تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية العربية:

الكويت ١١٢٥ فلسا ــ قطر ١٢ ريالاً قطرياً ــ البحرين ١١٢٥ فلسا ــ سوريا ٦٠ ليرة ــ لبنان ٢٢٥٠ ليرة ــ الأردن ١,١٢٥ ديناراً ــ السعودية ١٢ ريالاً ــ السودان ٣٥٣ قرشا ــ تونس ٣٠٠٠ مليم ــ الجزائر ٢١ ديناراً ــ المغرب ٣٠ درهما ــ اليمن ٣٠ ريالا ــ ليبيا ١,٢ دينار ــ الإمارات ١٢ درهماً ــ سلطنة عمان ١٢٠٠ بيزة ــ غزة والضفة ١٥٠ سنتاً ــ لندن ٢٢٥ بنسا ــ نيويورك ٧,٥ دولاراً .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيها مصريا شاملا البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولارا للأفراد ٤٣ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوربا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ــ الدور الخامس ــ ص ب ٦٢٦ــ تليفون ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : ١٥٠ قرشا



السنة الثانية عشرة ● مارس ١٩٩٤م ● رمضان ١٤١٤هـ

هــذا العــدد

■ **الافتتاحية**

■ **الدراسات**

■ **الشعر**

■ **القصة**

■ **الفن التشكيلى**

■ **المتابعات**

■ **المكتبة العربية**

■ **تعقيبات وردود**

■ **الرسائل**

أحمد عبد المعطى حجازى

ماذا يقول إميل حبيبى لضحايا المذبحة؟

يروق للمثقفين الإسرائيليين، ومعهم بعض العرب، أن يلعبوا فى المسرحية الإيمائية الدائرة بيننا وبينهم منذ بداية الاستعمار الصهيونى لفلسطين دور المتحضرين الكارهين للحرب الراغبين فى السلام، ذوى القلوب العامرة بالمحبة والأيدى الممدودة للمصافحة والدعوة الملحة للحوار معنا نحن الأشرار المتعصبين المتعطشين للدماء العاجزين عن رؤية الحقائق وفهم العصر الذى نعيش فيه.

وقد سمعنا عن دعوات للحوار أطلقها كتاب إسرائيليون وتجاهلها معظم المثقفين العرب ورحب بها بعضهم. لكن هذا الحوار لم يبدأ، والسبب فى رأيى أن موضوع الحوار غامض غير معروف. فالصراع العربى الإسرائيلى صراع بين قوتين وليس بين فكرتين. وإذن فهو قد يحتمل التفاوض، لكنه لا يحتمل الحوار. والتفاوض هو واجب المشتغلين بالسياسة والحكم لا واجب المثقفين والمفكرين.

وهذا هو الذى حدث بالفعل، فقد قبل العرب أخيراً مبدأ التفاوض مع الإسرائيليين، وأعلن اتفاق «غزة ــ أريحا» الذى قبله البعض، ورفضه البعض، وتحفظ إزاءه الكثيرون انتظاراً لما سيسفر عنه من نتائج عملية هى التى ستفصح عن مضمونه الحقيقى وتساعد على اتخاذ موقف منه أقرب إلى الصواب.

غير أن الاتفاق شجع بعض المثقفين الفلسطينيين والعرب على إحياء الدعوة للحوار، بل إلى تطبيع العلاقات الثقافية مع إسرائيل. كأن إسرائيل قد انسحبت من الأراضى المحتلة كلها ولم يبق مصراً على حمل السلاح إلا المثقفون العرب الذين يتهمون الآن من جديد بالتعصب وضيق الأفق والفزع من السلام.

ومن المؤلم أن يتبنى هذه الاتهامات مثقفون فلسطينيون نكن لهم كل حب وتقدير، ومنهم الكاتب المبدع إميل حبيبى الذى أصبح يتحدث فى ندواته ومقالاته دون احتراس عن المثقفين العرب المفزوعين من التطبيع الثقافى مع إسرائيل، مدعياً

أن هؤلاء المثقفين ينشرون جواً هستيرياً من التكفير والحرمان القومى حول زملائهم المتصفين بالعقلانية، والشجاعة المؤيدين للمصالحة التاريخية بين العرب وإسرائيل!

وأنا لا أتهم وطنية إميل حبيبى ولا أشك فى سلامة نواياه. بل لا أشك أيضاً فى وجود إسرائيليين متألمين ممزقين بين إدراكهم لفداحة الظلم الذى وقع على العرب من ناحية ووعيهم الكامل بمسئوليتهم عن هذا الظلم الذى كانوا أداة وتجسيداً له من ناحية أخرى، فلولا طرد العرب من فلسطين لما كان هؤلاء الإسرائيليون فيها. لكنى أرى أن إميل حبيبى انفعل بأحلامه حتى تصورها حقائق، وأن المثقفين الإسرائيليين الذين يدعوننااللحوار يحاولون أن يتخلصوا من أزمتهم الأخلاقية لا برد الحق إلى أصحابه، بل بالتماس الغفران من الضحايا الذين ينبغى عليهم أن يسامحوا الجناة وينزلوا لهم عما استولوا عليه ظلماً وعدواناً، وإلا فهم دعاة حرب يرفضون التفاهم ويفزعون من المصالحة التاريخية !

والحقيقة أن الداعين للتطبيع من الإسرائيليين والعرب يملكون كثيراً من الشواهد التى تدعم منطقهم وتزكى دعواهم.

فليس هناك شك أولاً فى أن كثيراً من الإسرائيليين يريدون السلام ـ لكن بشروطهم ـ وبعد أن غسلوا أيديهم من المذبحة وطردوا الشعب الفلسطينى واستولوا على مدنه وقراه.

وليس هناك شك ثانياً فى أن غالبية العرب وخاصة المثقفين لا يستطيعون أن يسلموا للإسرائيليين بما اغتصبوه. وإذن فهم دعاة حرب يرفضون الحوار ويفزعون من السلام.

بل أقول دون أدنى شعور بالحرج إن كثيراً من التهم التى يلصقها الإسرائيليون بالعرب مثقفين وغير مثقفين تهم صحيحة. فنحن نعانى بالفعل من التخلف والتعصب والرغبة فى الانتقام.

لكن هذه التهم إذا صحت علينا مرة فهى تصح على الإسرائيليين وعلى مثقفيهم خاصة ألف مرة.

لقد كان اليهود إلى أوائل هذا القرن طائفة دينية استطاعت بعد كفاح مرير خاضته إلى جانب القوى المستنيرة فى المجتمعات التى عاشت فيها أن تندمج فى هذه المجتمعات، وأن تفوز بحقوق المواطنة وتحقق لنفسها وضعاً متميزاً لا يتمتع به غالبية المواطنين كما هو حالها حتى اليوم فى غرب أوروبا والولايات المتحدة.

ولاشك أن اليهود تعرضوا لاضطهادات وحشية فى مختلف العصور وفى كثير من البلاد، لكن كما تعرض للاضطهادات الوحشية العرب الأندلسيون فى أسبانيا، والبروتستانت بعدهم فى فرنسا، والمسلمون الآن فى البوسنة والهرسك.

لا أبرر الاضطهاد طبعاً، ولكنى أقول إن اليهود لم يكونوا وحدهم ضحاياه. فإذا كان قد نالهم منه نصيب كبير فلم نكن نحن الجناة. ووقوعهم تحت غائلة الاضطهاد لا يعطيهم الحق فى أن يضطهدوا سواهم من البشر خصوصاً نحن بالذات.

ورغم قيام إسرائيل فغالبية اليهود مازالت تعيش خارج فلسطين مندمجة فى شعوب العالم. وإذن فإسرائيل ليست

هى الحل الوحيد المتاح. بل هى فى حقيقتها مستعمرة جمعت بين أكثر الأفكار تخلفاً وانغلاقاً فى التراث اليهودى القديم وفى التاريخ الأوروبى الحديث وقامت على أنقاض الوجود الفلسطينى الذى دمرته تدميراً.

والمستعمرون الصهيونيون لم يدمروا الوجود الفلسطينى وحده، بل دمروا أفضل ما حققته الشعوب العربية منذ أوائل القرن الماضى إلى الآن. فقد ذهبت ثرواتنا المادية والبشرية وقوداً للحرب المتصلة التى فرضوها علينا فرضاً وبدءوها هم باستمرار.

ولولا اغتصاب فلسطين لما سقطت نظمنا الديموقراطية التى عجزت عن التصدى للمؤامرة الصهيونية، ولما أصبحت بلادنا كلها مسرحاً للانقلابات العسكرية والنظم المستبدة.

وإذا كانت الصهيونية قد نجحت فى تحويل أسطورة المعاد إلى حقيقة واقعة فهى من هذه الناحية أخطر حركة أصولية فى المنطقة، وهى بالتالى من أهم العوامل التى عرقلت نمو التيارات العقلانية فى مجتمعاتنا الحديثة، وساعدت بالعكس على نمو التيارات الرجعية والنزعات الطائفية والعرقية فى المنطقة كلها.

وأنا حين أنسب للصهيونية كل هذه الشرور لا أبسط الأمور، ولا أتجاهل الأسباب العربية المتوطنة للتخلف والانحطاط. لكن الصهيونية ليست مجرد حركة سياسية انتظم فيها اليهود المضطهدون كما تشيع دعايتها السياسية، بل هى حلقة من حلقات الاستعمار الأوروبى للعالم غير الأوروبى، مثلها مثل الحركات التى دفعت بالمستعمرين الإنجليز والفرنسيين والأسبان والبرتغاليين والهولنديين إلى الأمريكتين واستراليا وجنوب افريقيا. ومعنى هذا أننا لا نقاوم مجموعة من اليهود المتعصبين فحسب، بل نقاوم القوى الاستعمارية فى العالم كله، هذه القوى التى زرعت إسرائيل فى بلادنا.

ولم تقم إسرائيل بجهود اليهود وحدهم، وإنما قامت أولاً بجهود البريطانيين الذين وعدوا اليهود بوطن قومى فى فلسطين، وفتحوها للهجرة اليهودية فور استيلائهم عليها فى أواخر الحرب العالمية الأولى، ثم لم يرحلوا عنها سنة ١٩٤٨ إلا فى اللحظة التى وقف فيها بن جوريون يعلن قيام الدولة، بالإضافة إلى المساعدات الأمريكية والفرنسية التى أمدت المستعمرة الجديدة بكل ما يلزمها حتى دعمت وجودها، وتفوقت على العرب، وفرضت نفسها فرضاً على المنطقة والعالم كله.

هذه هى أركان المسرحية العبثية التى نقف فيها نحن العرب عاجزين بالفعل عن الكلام، مثلنا مثل أبطال بيكيت المحاصرين كل منهم بأوهامه وأطماعه ومخاوفه، رغم دوران الجميع فوق خشبة مسرح واحد. فالأمر الواقع الذى فرضه الصهيونيون علينا هو الحقيقة التى يمكن للرأى العام العالمى أن يفهمها، أما كلام العرب عن حقهم فلغو أشبه ما يكون بالهذيان.

لهذا لانملك إلا الصمت، ولا نستطيع أن ندخل فى حوار مع المثقفين الإسرائيليين.

وبأى منطق نحاورهم؟ إذا تحدثنا عن الواقع العربى الملموس فى فلسطين تحدثوا عن الواقع الجديد الذى صنعوه وهو أكثر تقدماً بكثير. وإذا رجعنا إلى التاريخ رجعوا إلى تاريخ أسبق. وهم بالنسبة للرأى العام العالمى معقولون أكثر

منا ومفهومون أكثر منا، لأنهم يعرضون علينا السلام ولا يطلبون شيئاً جديداً بعد أن حصلوا على أكثر مما كانوا يحلمون به. والعالم فى حاجة إلى السلام والاستقرار، فهو بالتالى يؤيد أى حل على أساس الأمر الواقع، فضلاً عن استعداده المسبق لفهم وجهة النظر الإسرائيلية، وإعجابه بالمعجزة التى حققها الإسرائيليون، وهى معجزة بالفعل، فقد استطاعوا أن يسخروا العقل لخدمة الأسطورة، ويسلحوا الجنون بأعظم ما أنتجته العبقرية البشرية. على حين لم نجد نحن ما ندافع به عن حقوقنا المشروعة الناصعة إلا النظم المستبدة والفيالق الهشة والخطب العصماء!

غير أن الجريمة لابد أن تفضح نفسها، ولو بعد حين، ولو تحولت إلى دولة ديمقراطية مرهوبة الجانب شبعت توسعاً حتى أصبحت مستعدة للتخلى لأعدائها عن شبر من فلسطين يقفون عليه بقدم واحدة كما يفعل مالك الحزين.

هذه السياسة المعتدلة متناقضة بالطبع مع المنطق الذى قامت عليه إسرائيل. فما دام الصهيونيون الأوائل قد اغتصبوا الجزء الأكبر من فلسطين وحولوه إلى دولة يعترف بها العرب أنفسهم، فليس هناك ما يمنع خلفاءهم من اغتصاب البقية الباقية.

هكذا كان لابد أن تسمح أى حكومة إسرائيلية لمن شاء من المهاجرين اليهود بإنشاء مستعمرات جديدة فى الأراضى التى احتلتها إسرائيل عام سبعة وستين. وما دامت هذه المستعمرات محاطة بالقرى والمدن الفلسطينية المعادية فلابد أن يكون المستوطنون الصهيونيون مسلحين ليدافعوا عن أنفسهم إذا هاجمهم الفلسطينيون المحرومون من حمل السلاح.

غير أن الوقاية خير من العلاج، وأفضل وسيلة لتحقيق الأمن لهذه المستعمرات الصهيونية الجديدة هى ترويع العرب وحملهم على الفرار. وهكذا نشأت تلك الأحزاب والجماعات التى أنشأت حوالى مائة وأربعين مستعمرة جديدة فى الضفة الغربية وقطاع غزة ومرتفعات الجولان. ومنها «غوش إيمونيم» أى جماعة المؤمنين، وحركة كاخ التى تزعمها الحاخام مئير كاهانا الذى اغتيل فى الولايات المتحدة، وهى الحركة التى تدعو إلى طرد العرب جميعاً من فلسطين كلها، وينتمى لها باروخ جولد شتاين الذى ارتكب قبل أيام مذبحة الخليل!

هكذا تعود إسرائيل لتذكرنا بحقيقتها، ولتفضح نفسها بنفسها، فهى لا تستطيع إلا أن تعود إلى الدم الذى قامت عليه لتستمد منه طاقاتها على البقاء.

إن ما حدث فى الخليل هو استمرار منطقى لما حدث فى دير ياسين وقبية وكفر قاسم، وباروخ جولد شتاين هو نسخة من مناحم بيجن واسحق شامير، واريبل شارون.

سيقولون بالطبع إنه مجنون. لكن الإسرائيليين جميعاً مصابون بهذا النوع من الجنون، فمن كان منهم عاقلاً فليرم القاتل بحجر.

هل يجد الآن صديقنا إميل حبيبى ما يبرر به من جديد دعوته للحوار والتطبيع الثقافى مع إسرائيل؟

محمد الفيتورى



أربـــع قصـــائـــد

مـرآة علـى النفق

جيلٌ رمَادىُّ الخطايا

يتهاوى كفراش الضوء

فى مرآة جيلْ!

وأوجهٌ من زِئبقٍ، تكاد فى مدارها القطبى

أن تَسِيلْ

وكبرياءُ أمُةٍ..

فكَّتْ عقود شعرها، فى مشهدٍ ذليل

وأخرياتُ شفقٍ ناءٍ، وماض مستحيلْ

وأنت يا سيدتى، المنقوشة اليدينِ بالأسطورة

المسكونةَ العينين بالعويلْ

وحدك..

لا أشِعةٌ تخترق الأحجبة الكبرى

ولا أجنحة تهتك أسرار المجرات..

لك الله ولى..

كيف ستجتازين، فى هيئتك الرثّةِ

بوّاباتِ هذا النفق الطويل!

مولد أغنية

فى الرصيف المقابل

كان الغريب يمر بطيئا ومشتعلاً

كان يخلط ألوانه، ثم يبصقها كارها

فى عيون المدينة

يا وطنا حاصرته هزائمهُ

ما الذى يصنع الشعر

قل لى وحقك يا وطنى

ما الذى يصنع الشعر؟

والموج يرقد فى الرمل، والريح مثقلةٌ بالرمادْ

من ترانا نكون؟

ومن أى عصرٍ أتينا؟

وفى أى عصر نعيشُ؟

وهل نحن بالفعل أبناءُ آبائنا؟

من يضىء معابدنا، حين نمضى غداً؟

وأراجيح أطفالنا

هل ستحملها الريح

فى طول أو عرض هذى البلاد؟!

* * *

فى الرصيف المقابلِ

كانت مياه الينابيع تحلم بالصيف

والشمس تضحك فى سرِّها

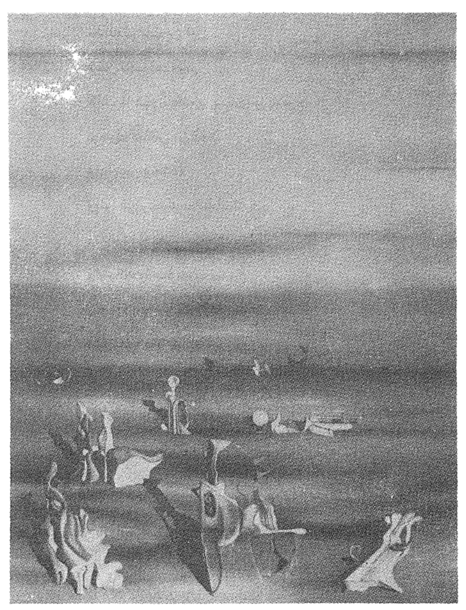
والأغانى الجميلة تولد فى غسق الاضطهاد!

ترنيمة ليلة رأس السنة

مثلما أنت فى الروح

حيران، منكسرٌ، شاحبُ الوجه

تحت ضياء الشموع



أقنعة الزمن للفنان «إيف تانجوى» ـــ ١٩٣٩.

لكأنك لم تأتِ من قبل

فيمن تجسدت فيهم

كأنك لمَّا تجيءْ بعد، يا سيدى يا يسوع

جعلوك كنائس من ذهب

وقداديس وحشيَّة

وبنوا فى رحابك حائط أحقادهم

وتغالوا فأضحى صعودك سقطة إيمانهم

وابتهالك رقصة حرب وجوعْ

ونسَوْك..

فأية أغنية يوم عيدك!

أى القرابين مُتَّصِلٌ بك!

والأرض حولك، سوط ومقصَلَةٌ

والسماوات، كل السموات

مكسوَّةٌ برداء الدموع !

شاهد على قبر !

لم يقُلْ شيئا

مضى يهدرُ كالشلال فى أودية الموت الرُّخامية

غضبان جحيميٌّ المعاناة

شريداً، وطريدا.

لم يقُلْ شيئاً..

بلى.. انثالت على خاطره،

ساعةً خانته الخيانات

التى تفترش العصر

وساقته إلى أقبية الماضى شهيدا

أنه باقٍ، وهم موتى

وإن طالت على الأرض لِحاهم

ولهذا لم يقل شيئا

بلى .. قال:

ـ سأحتاج إلى مقصلةٍ سوداء

كى أقطع رأس الشمس

هل تسمعنى الأفعى التى تركض

فى صندوقها العاجىِّ؟

هل تسمعنى الصحراء؟

من عينىَّ هذا الوهج الساطع

فى أياهها الرثة

إن اسميَ محفور على أبوابها الكبرى
وصوْتى دقة الناقوس، فوق المدن الميْتَةِ

وَانشقّ ستار الحجر الأسود
فانسابتْ أغانيه مع الريح بعيدا..
لم يقل شيئا!



بدر الديب

تحيــــة وداع وتذكير بالقيمة

عبـد الفتـاح الجمل(*) عبـقـرية بلاغيــة وأدبيــة متـفـردة

فهل رحلت فعلا يا عبد الفتاح؟ هل تركت كما يفعل كل الراحلين هذا الفراغ السحرى الغامض لما كانت عليه حياتك وروحك ومعارفك وأعمالك. هل أخذت كل متاعك معك أم تركت كل شىء وتركت للآخرين، وأنا منهم، أن نحمل بعض متاعك وأن نعرفه للناس وأن نوجه أنظارهم وأرواحهم له.

أين كل متاعك وماذا فعلت به؟ ماذا فعلت بخبرتك اللغوية ؟وماذا فعلت بكل ما صنعت من كلمات وصفات وتشبيهات؟ وماذا فعلت بالشخصيات الإنسية والحيوانية والحشرية التى خلقت، وأبدعتها بين سطور كثيرة؟ وفى أحلامك وأشجانك التى لم نعرف عنها إلا أقل القليل ومع ذلك سيظل الذى نعرفه كنزا غنيا نعتز به ونفخر.

كيف أنتقل من الحديث إليك إلى الحديث عنك؟ وكيف أتوقف عن حثك على الكلام وإخراجك من صمتك وتواضعك الذى فرضته على نفسك؟ إن عند من لك من أصدقاء غيرى قدرة بل قدرات على تذكر جوانب من حديثك ومن شخصياتك حرمتنى منها دائما أو حرمت أنا نفسى منها بظروف الوقت والعمل والمسافات بيننا.

وعلى ذلك فقد كنت ومازلت أعتقد أننى عرفت منك بقراءتك والتمعن فى جملك وأسلوبك أكثر مما عرف معظم من كانوا قريبين منك بتكرار الرؤية والصحبة الطويلة فى ساعات كنت تمنحها لهم دون تردد ودون بخل.

لقد كنت كريما بروحك وبفكاهاتك وبحدة لسانك أحيانا وكنت دائما تقصد أن يعرف الآخرون مالم يعرفوا

* فى متابعات هذا العدد كلمة أخرى عن الفقيد الراحل وأعماله الأدبية، انظر ص ١١٧.

عن انفسهم وعن حياتهم وكنت تعنى دائما أن تجعلهم يرون ما تقاعسوا دائما عن رؤيته وفهمه.. وهل أستطيع فى ساعات الوداع هذه وساعات الإحساس بغيبتك الحاسمة أن أعاود الدخول فى عالمك المكتوب وعالم حديثك الذى نعم به الآخرون اكثر مما نعمت أنا. وهل أستطيع أن أحركهم ليتذكروا تفاصيل ما يعرفون عنك وما عرفوه منك وهل أستطيع أن أشعرهم بمسئولياتهم عن المتاع الذى تركت والذى رحلت دون أن تجمعه ودون أن يعرف الناس قيمته حقيقة؟!

لقد آلمتنى الأسطر القليلة التى نعتك فى الأهرام كخبر فى الصفحة المحلية ولا شك أن وراء النشر والأسطر الأربعة محبين عارفين لك. ولكن أى حب وأى معرفة!

لقد آلمنى جدا أن تخلصت هذه الأسطر القليلة بالإشارة التى كثيرا ما تكررت وكأنها اعتذار أو تلخيص. وهو اعتذار غير كاف وتلخيص مخل بما حققت. لقد «قدم الكثير من كتاب الستينيات وأدبائها أيام كان رئيسا للقسم الثقافى فى المساء».

كل آن للموت هو متاخر

مرثية وتحية وداع

هل اصبحت الحياة جملةً لم تعجبك
واردت إصلاحها
فرحلت؟
وهل الحياة دائما إلا هذه الجملة
فلماذا رحلت الآن؟
كل آن للموت هو متاخر
إذا نظرنا لما تريد ولما تحب أن يكون.
ومتى كان ما تريد ممكنا؟
إن كل ماكتبتَ وصنعت من جمل
افضل من اى حياة

فهل هذا هو كل ما فعله **عبد الفتاح الجمل**. لا بالطبع. فهذا فى نظرى أقل وأضأل ما فعل. وهو عبارة عن محاولة من أولئك الذين قدمهم وساهم فى إظهارهم لإخفاء عجزهم عن إدراكه ومعرفته معرفة حقيقية والتمعن فيما كتب وقدم، وتقديره حق قدره. وهو انشغال بأنفسهم عن القيمة الحقيقية **لعبد الفتاح الجمل** وعن كتبه.

فعبد الفتاح الجمل فى نظرى وفى تقديرى — رغم تقصيرى الكبير فى تقرير ذلك إلا بأسطر قليلة حملتها بعض كتبه ـ هو أساسا قيمة إنسانية تحرك الآخر وتدفعه، ولكنها أساسا تقدم لنا جميعا ثروة من التعبير والوصف والخبرة اللغوية والرؤية النادرة للكون بكل مافيه من مراتب الوجود.

ماذا نعرف بالتفصيل عن حياة **عبد الفتاح** وعن تعليمه لنفسه وعن أساتذته؟ أقل القليل. وماذا نعرف عن عائلة **عبد الفتاح** وعن حياته الشخصية وكيف كان يعامل تفرده ووحدته وعزوبيته؟ أيضا أقل القليل. فلننظر إذن فيما تركه لنا وأصبح خارجا عن حدود سلطته التعريفية وأصبح من مسئولياتنا. وكم نعرف، وما أثرى ما نعرف،

عن الصحراء وشجر الزيتون ورحلة آمون، وشوارع القاهرة وناس قريته التي خلدها في كتابه عن «محب»؟!

إننا دائما بعد رحيل العبقري نحاول أن نلخص حياته وأن نختصرها في أحكام وانطباعات معظمها صادر عن قصورنا عن الإدراك والإحاطة، والكثير منها يتضمن حديثا عن أنفسنا لا عنه وإشادة خارجية سطحية بأعماله، لأن تحمل عبء تفاصيلها وتقدير القيمة الحقيقية لها سيكلفنا من الوقت والجهد والتفكير ما لا طاقة لنا به، وما كان يتركنا جميعا دون أن يطلبه إلا في أضيق الحدود وكأنما كان لا يثق أبدا في إدراكنا أو معرفتنا بما يعمل.

كان **عبد الفتاح** كاتبا ساخرا. وما أصعب تحديد حدود سخريته ومعناها. لقد كانت سخريته دائما تحمل رؤية بصرية حسيه بكل جوانب الواقع المادية والخلقية والروحية دون أي تعال أو ادعاء للمعرفة ولكنها سخرية تتسلل بما لها من قدرة تشكيلية وتصويرية على إبقاء الصورة في العين وإدخالها بطرق غريبة إلى الأنف والأذن وحتى الجلد. لقد كنت دائما أقرأ **عبد الفتاح الجمل** بكل حواسي وكانت قدرته دائما على أن يخاطب كل الحواس دفعة واحدة وفي آن واحد. أليس علينا أن ندرس هذه القدرة وأن نتعرف على آلياتها الدقيقة التي كان يستعملها ويمارسها وكأنه حرفي عبقري يدق على النحاس أو الخشب أو يصنع النسيج أو الزجاج ـ والصور عليه ـ بعين مبصرة وحواس كلها واقفة كأذن الكلب الحارس للرؤية والفنان الحريص على أن ينقل للقارئ الرؤية كاملة وتفصيلية في أضيق حدود التعبير وأكثرها اختزالا؟!

ولكنك أبداً لم ترضَ ولم تقنع
أنا لا أشك في قدرتك على صناعة الجملة التي تريد
ولكني أشك في قدرتنا جميعاً على سماعها
وعلى فهمها.
انظر ماذا فعلت بالزيتون وبالصحراء وبكل شخصيات «محب»
كنت تريدها جميعا أن تكون خيراً منك
ولكنك لم تُشعرنا إلا بعجزنا عن أن نكونها.
كان عليك يا عبد الفتاح أن تتوقف بنا
وألاّ ترحل حتى نعرف كيف نودعك
وكيف نرعى متاعك الذي تركت معنا..

وكانت سخرية **عبد الفتاح** تحب الوجود وتحب الحياة وتحب الكائن الموجود حيا أو جامدا نباتا أو حيوانا أو أداة من أدوات المنزل والقرية من حوله. كان يحب كل شيء بعينه وحواسه جميعاً ولا أظنه قد مات إلا لأنه ـ كما قال لي بعض معارفه ـ كان عازفا عن الحياة. لقد مات **عبد الفتاح** بإراداته وبتوقفه المريد عن التعبير عن رؤاه لقد

مات لأنه يئس من قدرتنا على مشاركته تفاصيل رؤاه والمعيشة فيها وتقديمها للناس بما تستحقه من إعزاز لطبيعتها كجواهر نادرة كونية.

ولقد خص الله **عبد الفتاح** بعبقرية لغوية تجعل كلماته تتقلب في طاسات جمله وتعبيراته كما يتقلب السمك الحي إذا خرج من الماء أو وضع فوق النار. كانت رؤيته وتعابيره اللغوية حية حياة فريدة وساخنة حارقة كأنها خارجة من النار، ومع ذلك كان يقدمها لنا ويشجعنا على تناولها دون أن تحترق أيدينا أو أفواهنا ولكنها تعطينا نعمة كبيرة من الإحساس والمعرفة والرؤية للوجود وللكينونة.

ولست أدرى أي جوانب اللغة قد درس **عبد الفتاح الجمل** ولكنه درس صوتها وسياقها وبلاغتها الوصفية والتصويرية وقدراتها على التصرف والاختلاف في مستويات التعبير الفصيح والعامي، والارتفاع بها معا إلى مستوى الحياة النابضة. كان **عبد الفتاح** يعرف النحو والصرف واللغة العامية وتعابير الفئات الاجتماعية معرفة خاصة ناقدة ومحيطة وكان يعطينا كل هذا الثراء بسهولة ويسر في كتبه التي يجب أن نعتبرها ثورة ثقافية نادرة لم تتكرر في أدبنا وستظل فريدة مدى طويلا حتى نستطيع أن ندرسها الدرس الحقيقي وأن نعلمها لكل أولئك الكتاب الذين قدمهم وساهم في إظهارهم. وما أضأل ما فعلوا له مقابل ذلك كله.

عبد الفتاح كيف حملت متاعك كله ورحلت دون أن تدعنا نحمل عنك شيئا ودون أن ننقل لقرائك قيمة كل ما كتبت؟!

ما أشد تقصيرنا في حقك وما أكبر حقك في أن تسخر منا جميعا. أو من قدراتنا الخلقية والفنية على متاعك والاحتفاء بك.

يارب قدِّرنا على أن نوفيه حقه، فسيظل **عبد الفتاح الجمل** أكبر وأهم من كل من قدم للحياة الثقافية والأدبية هؤلاء الذين سيظلون في نظري أقل ما كان في متاعه من قيمة وتجربة، ومرة أخرى، من رؤية فريدة للكون بكل عناصره.

مع مَنْ تركته، ولمن تركته؟
حتى في حياتك اعتبرتنا جميعا أمواتاً
فلم يكن لنا قدرة على ان نقدم لك شيئا.
وقد رفضت وتعاليت بوحدتك وبسخريتك
أن يقدم احدٌ شيئا.
فهل نكتفي بذلك ام علينا أن نرعاك
تحت التراب؟!
ولم نَرْعَك وانت معنا تعاني الحياة
كجملة سيئة التركيب والوضع والمعنى.
سامحنا يا رجل ولا أظنك تستطيع!
فنحن حقيقة لا نستحق.
لقد ترفقت في سخريتك فلم تُصْمِ ولم تقتلْ
وكان حَقك ان ترتكب الشر والقتل
ولكنك لم ترتكب إلا السخرية المكبوتة
ولم تضع أمامنا إلا التضحية بنفسك.

ما الخير

مراد وهبه

إذا سئلنا: ما موضوع الأخلاق؟

كان جوابنا: الخير.

وإذا سئلنا: ماذا تفعل الأخلاق بهذا المفهوم؟

كان جوابنا: محاولة فهمه.

ومن ثم يكون السؤال: ماالخير؟

أو بالأدق: ما تعريفنا للخير؟

والتعريف، أياً كان، على علاقة عضوية باللغة.

ولكن ما اللغة؟

أياً كان تعريفنا فاللغة ظاهرة اجتماعية. ومن ثم فتعريف أى مفهوم يستلزم البحث عن الجذور الاجتماعية لهذا المفهوم. وتأسيساً على ذلك يمكن القول بأن البحث عن الجذور سابق على التعريف؛ لأن الكشف عن الجذور يعنى الكشف عن مبرر بزوغ المفهوم المطلوب تعريفه. بل إن هذا هو السبب الذى دفع سقراط إلى التهكم من تعريفات خصومه لأى مفهوم، إما لأنها متناقضة فى حد ذاتها، وإما لأنها متناقضة مع التعريفات الشائعة.

وإذا طالعنا الكتاب الرابع من «**جمهورية**» أفلاطون (٤٢٧ ـ ٣٤٧ ق. م) لاحظنا أن المفهوم المحورى هو «**العدالة**». وعندما يتساءل سقراط عن تعريف هذا المفهوم فإنه سرعان ما يبحث عنه فى الدولة عند تأسيسها فينتهى إلى القول بأن العدالة هى تأدية الإنسان لواجبه. وعندما يريد تعريف هذا الواجب فإنه يعود مرة ثانية إلى أساس الدولة فيحصر هذا الواجب فى تأدية الإنسان لوظيفته التى تتفق مع استعداده.

وتتحدد وظيفة كل إنسان بالطبقة التى ينتمى إليها بحكم استعداده. والطبقات، عند أفلاطون، ثلاث: **الحكام والجند والشعب**. ولكل طبقة وظيفة. الجند لهم وظيفتان: الإدارة والدفاع. أما الإنتاج فمتروك للشعب من زراع وصناع وتجار. أما الحكام فهم بالضرورة فلاسفة. وهذه الوظائف مستقلة بعضها عن بعض مثل استقلال الطبقات التى تقابلها. والعدالة تكمن فى المحافظة على هذا الاستقلال، وهى، فى هذه الحالة، علامة على أن الدولة «**خيرّة**».(١)

الخير إذن عند أفلاطون مردود إلى الدولة العادلة، أى أن ماهو اخلاقى مردود إلى ما هو سياسى. وعكس ذلك ليس بالصحيح لأن من شأن هذا العكس أن يفضى إلى الزعم بأن الخير هو أساس الدولة. وهذا الزعم هو على الضد مما يقصد إليه أفلاطون. ولا ادل على ذلك من قول **فولتير** «**إن اليونان قديما ارتات أن معرفة السياسة ارتقت إلى مستوى الوثن**».

وردّ الخير إلى مجال غير أخلاقى لم يكن مقصوراً على أفلاطون فى القرن الرابع قبل الميلاد بل هو ممتد إلى القرن العشرين. وأنتقى من مفكرى هذا القرن اثنين هما: **فرويد** (١٨٥٦ ـ ١٩٣٩) مؤسس مدرسة التحليل النفسى، و**مورتس شليك** (١٨٨٢ ـ ١٩٣٦) مؤسس حركة فلسفية اسمها «**الوضعية المنطقية**».

فى خطابه إلى العالم الفزيائى **بوتنام** المؤرخ فى ٨ يوليو ١٩١٥ يتحدث **فرويد** عن العلاقة بين الأخلاق والتحليل النفسى. وثمة عبارتان هامتان فى هذا الخطاب. الأولى تنص على تناول المفهوم الأخلاقى فى معناه الاجتماعى وليس فى معناه الجنسى. والثانية يقرر فيها **فرويد** أن حاجة الإنسان إلى الأخلاق غير مفهومة.

وبعد ثمانى سنوات من هذا الخطاب أصدر **فرويد** كتاباً بعنوان «**الأنا والهو**» (١٩٢٣) يوصل فيه نظريته فى الأنا والهو والأنا الأعلى فيقرر أن الأنا هو هذا الجزء من الهو الذى قد جرى عليه تعديل بفضل تأثير العالم الخارجى الوارد فى ثنايا الإدراكات الحسية. ولهذا فإن مهمة الأنا إدخال هذا التأثير فى الهو بحيث يمكن إحلال مبدأ الواقع محل مبدأ اللذة الذى يسيطر على الهو. ثم يستطرد **فرويد** قائلا إن الجسم أيضا يؤدى دوراً فى تكوين الأنا بالاضافة إلى الإدراكات الحسية لأن هذه الإدراكات، سواء كانت خارجية أو داخلية، تبزغ من الجسم. ولكن هذا لايعنى أن الأنا مجرد كيان على السطح، وإنما هو إسقاط لهذا السطح. ولهذا فإن الأنا مشتقة من الإحساسات الجسمية وعلى الأخص الإحساسات الواردة من سطح الجسم. ومن هذه الوجهة فإن الأنا ينطوى على اللاوعى، ولكنه فى الوقت نفسه ينطوى على اللاوعى. وهنا يقول **فرويد** بأنه متأثر بالأديب الألمانى **جورج جرودك** الذى لم يتوقف عن ترديد رأيه القائل بأن الأنا سلبى، وأننا نحيا بفضل قوى مجهولة ومتمردة على أى تحكم. وكان **جرودك** متأثرا فى هذا القول بنيتشه فى استعماله للفظ الألمانى Es الذى يقابل اللفظ اللاتينى Id الذى يعني الهو، والذى يعنى عند **نيتشه** كل ماهو لاشخصى فى طبيعتنا (٢).

واللاوعى، عند **فرويد**، مرتبط بنظريته عن «**الكبت**» كبت المنوعات. وكبت المنوعات هى أصل الأنا الأعلى. فأصله تقمص الطفل لأبيه. وهذا التقمص يفضى بدوره إلى عقدة أوديب وهى تعنى رغبة الطفل فى التخلص من

أبيه ليحل محله فى علاقته الجنسية مع أمه. ولهذا فان عقدة أوديب تفضى إلى الإحساس بالإثم. والإحساس بالإثم متجذر فى الخوف من فقدان الحب، أو بالأدق الخوف من فقدان السلطة. ويخلص **فرويد** من ذلك إلى أن الممنوعات المكبوتة هى اساس «**التابو**»، والتابو يعنى «المحرم». وكسر التابو أو المحرم يشكل خطراً اجتماعياً، لأن هذا الكسر يغرى بمحاكاته، وهذه المحاكاة تفضى إلى تحلل المجتمع (٢). وتأسيساً على ذلك يمكن القول بأن الأنا الأعلى ليس من خلق سلطة داخلية بل من سلطة خارجية هى سلطة المجتمع المتمثلة فى سلطة الأب. وهكذا يرد **فرويد** ما هو أخلاقى إلى ما هو اجتماعى.

هذا عن **فرويد** فماذا عن **مورتسى شليك** (١٨٨٢-١٩٣٦)؟ إن الوضعية المنطقية التى يتزعمها **شليك** تجعل العبارات الأخلاقية بغير معنى سوى التعبير عن أهواء قائلها. والسؤال إذن: ما مصدر هذه العبارات الأخلاقية ذات الصبغة الانفعالية؟ جواب **شليك** عن هذا السؤال وارد فى كتاب له عنوانه «**مشكلات الأخلاق**». يقول فى مفتتحه إن الرأى الشائع أن الأخلاق جزء من الفلسفة وهو يعارض هذا الرأى لأن الفلسفة؛ فى رأيه، ليست علماً لأنها ليست نسقاً من القضايا، ومن ثم فإن مهمتها توضيح مضمون القضايا العلمية. والمطلوب توضيحه فى مجال الأخلاق هو: لماذا يسلك الإنسان سلوكا أخلاقياً؟ ويرى **شليك** أن جواب هذا السؤال من مهمة علم النفس. وهذه المهمة محصورة فى كيفية مسايرة رغبات الانسان لمتطلبات المجتمع. ومعنى ذلك أن ليس من مهمة علم النفس إدانة أحكام المجتمع الخاصة بالخير الأخلاقى، وإنما توضيحها.

ويخلص **شليك** من ذلك إلى أن ماهو أخلاقى هو «اعتقاد» المجتمع انه الأفيد لرفاهيته. ولهذا فان ما هو أخلاقى لا يستند فقط إلى أحوال المجتمع، وإنما أيضا إلى ذكاء الطبقة المسئولة عن تحديد الرأى العام (٣). ومعنى ذلك أن ما هو أخلاقى هو فى حقيقته اجتماعى.

خلاصة القول أن ما يقال عنه إنه خير يكمن فى الدولة أو فى المجتمع. ومعنى ذلك أن أصل الخير يكمن خارج الخير. ومن ثم لا يحق لنا البحث عن الخير من حيث هو خير، أى لا يحق لنا البحث عن الخير من حيث هو كيان مستقل. أما إذا تصورناه مستقلاً فإننا ننزلق إلى خداع بصرى.

والسؤال إذن:

كيف حدث هذا الخداع البصرى؟

فى تقديرى أن الجواب عن هذا السؤال كامن فى نشأة الحضارة. فقد نشأت إثر «**أزمة الطعام**» التى واجهها الإنسان فى عصر الصيد حيث كانت علاقة الإنسان بالطبيعة علاقة أفقية، وهذه العلاقة تعني أن الإنسان كان متكيفاً مع الطبيعة. فعلى قدر ما تعطيه يحيا. لم يكن الإنسان فى عصر الصيد إلا صائدا للحيوانات لذبحها وأكلها. ومع تغير المناخ فى المنطقة الواقعة بين شمال افريقيا وجنوب أوروبا هاجرت الحيوانات فهاجر الإنسان إلى أن استقر فى وديان الأنهار فغيّر علاقته مع الطبيعة فأصبحت رأسية بعد أن كانت أفقية. والعلاقة الرأسية تعنى قدرة الانسان على مجاوزة الطبيعة من أجل تغييرها. وقد غيّرها بالفعل عندما ابتدع التكنيك الزراعى الذى سمح له بتغيير البيئة

من بيئة طبيعية إلى بيئة زراعية. وكان من نتيجة هذا الإبداع «**فائض الطعام**».

ولما كان هذا التكنيك الزراعى من افراز التفكير العلمى، ولما كان هذا التفكير العلمى محدوداً فى بدايته كان على الإنسان أن يملأ الفجوات الناجمة من قصور تفكيره العلمى فابتدع الأسطورة، وتوهم أنها قادرة على تغيير البيئة، فاعتقد، على سبيل المثال، أن عبادة الشمس والنجوم من شأنها تخصيب الأرض.

وفى إطار فائض الطعام والأسطورة بزغت طبقة الكهنة لتؤدى وظيفتين: وظيفة توزيع الطعام وتخزين الفائض، ووظيفة المحافظة على الأسطورة. ومن أجل ممارسة هاتين الوظيفتين ابتُدعت «**المحرمات**» التى أصبحت معياراً للحكم على السلوك، وبالتالى بزغت القسمة الثنائية بين الخير والشر. ومن هذه القسمة الثنائية بزغ القانون الأخلاقى «**لن تفعل**».

الهوامش:

(1) Plato, Republic, Book iv, 433, 435.

(2) Freud, The Ego and the Id, Hogarth Press, London, PP 34, 40.

(3) Moritz Schlick, Problems of Ethics, Dover Publications, New York, 1962, p. 195.

غريبان



قبل انتهاء دقات الساعة الثالثة، فى البهو الخارجى، لمحت قامته الطويلة التى تتوجها ملامح وجهه المثيرة للتأمل، وهو يتجاوز باب المطعم الزجاجى قادماً فى عجلة غير مألوفة...

ماظل يراود ذهنى من قلق كنت أخشى معه أن يتأخر عن موعده المعتاد تلاشى خلال متابعتى لاقتراب خطواته حتى يحاذينى فيحيينى بومضة عينيه الواسعتين الشديدتى السواد وانحنائة رأسه الضخم قبل أن يجلس أمام مائدته المواجهة لمائدتى..

كعادته اليومية كان قد بدأ يقلب صفحات جريدته مخفياً رأسه وراءها دقائق حتى وصل عامل المطعم بوجبته وابتدأ يتناولها فى عجلة حتى غادر مقعده تسبقه خطواته إلى بار المطعم الجانبى..

وراءه كانت عيناى لا زالتا تتابعانه وهو يشير بسبابته إلى «البارمان» ثم سرعان ما بدأ على الفور يتناول كأسه الأولى، ثم يتبعها بطلب الثانية.. ثم الثالثة، يشرب كئوسه متتالية فى عجلة مثيرة..

بتمهل حذر كنت قد غادرت مائدتى إلى خزينة المطعم أتشاغل بدفع ثمن غذائى، وعيناي لا زالتا ترقبانه، مستجيبا لرغبة غامضة،تثيرنى للحديث معه حين تحرك فجأة يغادر البار فيصطدم بكتفى ثم يتوقف فجأة يتفرس فى وجهى يسألنى ما بين معتذر ومحتج..

ـ كأنك تريد أن تحادثني في أمرٍ ما..؟!

سألته متودداً.. مأخوذاً بسؤاله المفاجيء

ـ ربما.. لكن لماذا أنت متعجل في ابتلاع كئوسك هكذا!.. عفواً لسؤالي..؟

ابتسم.. هز رأسه، ثم أجاب وهو يسحبني من يدي نخرج من باب المطعم سوياً إلى شارع ـ ڤيتا مارجورتا ـ المزدحم بالمارة أمام فترينات بيع التحف والأعمال الفنية..

ـ لا تشغل بالك بحالي.. عندي موعد هام على مقربة من هنا، كنت أريد أنا الآخر أن أتعرف عليك منذ رأيتك أول مرة تتابعني بنظراتك المندهشة، أنت شرقي، فلسطيني أو مصري.. هه..؟

أضاف وأصابعه لا زالت تتلامس مع راحة يدي:

لهجتك وأنت تحدث «الجرسون» بالإيطالية مزدحمة بالأخطاء ، تدعو أي إيطالي للابتسام ، لكن قلبي يرتاح لك، لا مانع لدي أن تصحبني حتى نهاية هذا الشارع نتعرف على بعضنا كزميلين من رواد ذلك المطعم..

●

سألته ضاحكاً وأنا أشعر بدفء راحة يده

ـ أين بالضبط مكان موعدك؟

قال شارداً: هناك مع نهاية هذا الشارع في حديقة «بورجيزي»..

ـ ألا يمكن أن أجيء معك أجالسك في الحديقة نتعارف حتى يصل صديقك الذي تتعجل الذهاب للقائه.. هل هو رجل..؟

ضحك.. قال:

ـ لماذا خطر ببالك أنها سيدة..؟

ـ لم أقدم له إجابة.. عاجلته بسؤال آخر..

ـ هلا عرفتنى بشخصيتك وعملك أولاً..؟

●

قال متسائلاً بدهشة: ولماذا لا... اسمى «كارلو دوناتو».. مهندس جيولوجى، ثم بعد ذلك مدير لشركة تبيع أجهزة تحاليل وحاسبات إليكترونية، لا أعمل حالياً، فصلت من عملى لأننى أهنت صاحب الشركة للصوصيته التى يمارسها باسمى كمدير للشركة.. وأنت، ما اسمك وعملك.. ما هى جنسيتك..؟ ما سبب قدومك إلى روما..؟

قلت أستحضر من ذهنى ملخصا سريعاً لهويتى كما فعل معى:

ـ اسمى رسمى منصور، صحفى مصرى، أقضى فى مدينتكم الجميلة أسبوعين أريح نفسى من عناء أمور تضايقنى فى مهنتى، مع أسرتى، ثم مع كثيرين آخرين..

ـ أى أمور هذه التى تجعلك تغادر القاهرة إلى روما.. الدنيا صغيرة، هل تتصور أن والدى عمل بالإسكندرية سنوات قبل أن أولد بعامين، سأحدثك عن والدى وعمله بالإسكندرية حين نجلس..

قلت متشوقاً لحديثه عن أبيه..

ـ أين موعدك مع صديقك الذى..

قاطعنى بقلق أربكنى وهو يشير براحة يده:

ـ قلت لك على مقربة من هنا.. فى حدائق «بورجيزى».. أنسيت، على بعد خطوات من تمثال شاعركم شوقى.. طبعاً شاهدت ذلك التمثال؟

واصلت مشاركته خطواته المتسارعة أجيب على سؤاله:

ـ نعم .. التقطت لنفسى عدة صور إلى جواره مع بعض أصدقائى طلبة الأكاديمية المصرية التى أقيم ضيفاً عليها:

استدركت أعود لتلهفي على مواصلة حديثه

- هل حضوري معك وأنت متعجل هكذا لن يضايقك أو يضايق صديقك.. قل لي.. هل هو حقاً رجل..؟

●

ضحكت.. قال وكأنما يغرس عينيه السواداوتين داخل صدري يفتش عن سر أخفيه عنه وراء سؤالي:

- لماذا لا يزال يخطر ببالك أن صديقي الذى سألقاه سيدة؟

خجلت مرتبكاً، أخفض راسي،كأنما أبحث عن شيء بين قدميّ أكاد أدوسه وأخشى أن أحطمه:

- ما المانع.. سيدة أو رجل.. ذلك أمر لا يخصّني... سألتك هكذا.. لأنك ترتدي ملابس من يقصد نزهة أو لقاء شخص عزيز عليه.. عموماً.. أنا آسف..

●

كلمات اعتذاري التى ابتسم لها بمودة تقبلتها صامتاً ونحن ندخل الحديقة حتى نجلس على أحد المقاعد مطرقين لحظات ممدودة السكون.فيما أتابع ملامح وجهه..

وأنا أرقب صمته وملامحه الشاردة كان كأنما ينأى عن مكاني ووجودي بأفكاره..

كانت حلته الرمادية مهندمة حول بنيان جسده الوثيق فيما ياقة قميصه الحريري الكحلي تتوسطها ربطة عنق حمراء معقودة بدقة متناهية.. يليق هندامه كما قلت أكرر لنفسي ، لاشك هو فعلاً ينتظر قدوم سيدة جميلة، تليق بتسرّعه في الحضور ودقة مواعيده..

كان مع وسامته تلك رغم تجاوزه سن الأربعين جارح الملامح، تكسو بشرة وجهه المستدير جدية حازمة تنعكس في بريق عينيه وانطباق شفتيه الدقيقتين على فم ضيق وذقن مدببة يوحي انسحابها للأمام عن شكيمة حازمة..

ملامح المرأة الإيطالية الجميلة التى خطرت ببالى تلاشت وهو يعود من إطراقته يفاجئنى مشيراً بيده إلى عمق الحديقة حيث بضعة مقاعد خشبية بيضاء فى شبه دائرة واسعة تجلس فى طرفها سيدة صغيرة السن وردية البشرة جميلة التقاطيع معها طفل وطفلة صغيرين يلعبان على مقربة منها بدراجة فيما هى مشغولة عنهما بإبرتين وكرة من صوف التريكو..

- هل تسمح «تعالى نجلس على مقربة من هذه السيدة.. هيا

●

- هنا.. تسابقت الأسئلة إلى ذهنى.. ماذا يقصد.. ماذا سيحدث مع هذه السيدة التى تفصح دقة تكوين جسدها الأنثوى عن خفايا مفاتنها الخاصة..؟

لكن.. ما أن جلسنا عند طرف دائرة المقاعد البيضاء قرب تلك السيدة وطفليها حتى بدأت أهرب من أفكارى، أثير انتباهه لى وهو مشغول بمتابعة حركات الطفلين خلال لعبهما..

سألته:

- ذكرت لك أننى مصرى جئت إلى روما هارباً بضعة أيام من هموم مهنتى فى بلادى، هلا عرفتنى بنفسك أكثر.. حدثنى عن مشاغلك قبل أن يأتى صديقك الذى تنتظره..؟

استمع لكلماتى.. نظر إلى مبتسماً فيما لا زالت عيناه تتابعان فى شغف حركات الطفلين حول العجلة حتى خجلت من تسرعى بطلب الحديث عن شواغله فاضطربت أكثر .. سألته:

- أين تسكن..؟

لكنه هز رأسه وعيناه لا زالتا تتابعان الطفلين يسألنى:

- هل البنت أجمل.. أم الطفل..؟

تعجبت.. سألته:

قل لى.. هل لك أولاد..؟

سألته وانتظرت الإجابة على سؤالى لحظات تخيلتها طويلة، حتى همس لى بصوت موجوع

- لا تهتم بذلك..

قالها وقد أشاح بوجهه عنى لحظة حتى عاد يهمس:

- كانت لى ابنة فى الثامنة من عمرها.. شوتشيلا، كان اسمها شوتشيللا..

همست قلقاً.. حذراً..

- تقول كانت.. هل يعنى ذلك...

- نعم.. كانت.. ماتت فى حادثة سيارة ونحن عائدين معاً من هولندا لتواصل دراستها هنا.. كنت قد أحضرتها دون موافقة أمها المقيمة فترة مع جدتها المريضة.. ومن يومها...

- من يومها.. ماذا تقصد.. أليس لك غيرها..؟

تلفت ناحية البنت الصغيرة التى يضاحكها أخوها وهو يجلسها فوق العجلة أمامه.. ثم مال برأسه مستغرقاً بنظراته فوق حذائه ثم ابتدأ يحدثنى:

●

حكى لى عن زوجته التى خاصمته.. هجرته فى سكنهما كأنهما غريبان عن بعضهما برغم إقامتهما فى مسكن واحد..

كان يتحدث عن زوجته التى شاركته ذكريات حبهما وزواجهما طوال أكثر من عشر سنوات فى جمل قصيرة تضم فقرات رقيقة الكلمات، شاعرية.. كأنها أحاديث حب.. كأنما هى قصائد من الشعر يحفظ أبياتها..

●

ظل يحادثنى.. حتى فوجئت به يرفع رأسه عن ساقيه يخرج من جيبه ليمونتين يتأملهما.. يقلبهما بأصابعه فى راحة يده اليسرى، ثم يعيدهما إلى جيبه متابعاً أثر حديثه على قسمات وجهى البادية التأثر

حتى همس مغيراً من وضع جلستة إلى جوارى يضع ساقاً على ساق فى تألم يحاول عبثاً أن يخفى هموماً تضنيه..

ـ سنيور منصور.. لا تقلق.. كل الأشياء والشخصيات والأحداث تأتى.. تأخذ زمنها معها.. ثم تمضى.. لتعود مكررة أفراحاً جديدة وأتراحاً مؤلة تمضى بدورها... لا تقلق..

●

سألته لأبعد تأثير حديثه عن جلستنا:

ـ لكن.. أين صديقك حتى أذهب لشأنى..

قال ولايزال فى شروده..

ـ سيأتى.. حتماً سيأتى..

ـ ألم يتأخر كثيراً عن موعده معك..؟

أكد ملتفتاً لى فى نغمة العليم بما هو حتماً سيحدث:

ـ ولكنه سيأتى.. يمكن أن تظل معى دقائق أخرى حتى يصل..

●

وأنا أنظر إلى ساعة يدى وهو يشاركنى النظر فى ساعة يده هز رأسه متعجباً يهمس:

ـ غريبة.. لقد تأخر فعلاً.. لكن..

كررت مستفهما :

ـ صديقك هذا.. هل من عادته أن يتأخر كلما واعدك على لقاء.. أقصد هل لديك برغم تعجلك فى الحضور وقت كاف لكى...

تخبطت بين جدران مصيدة أسئلتى للبتورة كأنما أصابنى بعدوى قلقه البادى على ملامح وجهه..

لم أعد أدرك ما ينبغي أن أواصل به حديثى حتى حسم حيرتى بقوله:

ـ ألا يجمل بك أن تشاركنى تحمل قلق الانتظار مثلى حتى يصل وتنطلق لشأنك..؟

●

كنت قد سكتُ على شىء من المضض والإحساس بحيرة غامضة تزحم ذهنى بأسباب انتظاره لصديقه حتى فوجئت به يخرج من جيبه ورقة صغيرة مطوية جوانبها على بعضها، فتحها وبلل بلعاب لسانه طرفها يغمسه فى ذلك الشىء الموجود بها فاقتربت برأسى لأكتشف أن الورقة يوجد بين ثنايا أطرافها المطوية ملح ناعم ومسحوق فلفل أسود..

امتص شفتيه وهو يطوى الورقة يعيدها لجيبه متعجباً يقول لى:

ـ ما فعلته الآن نوع من العلاج.. تصور يا سنيور.. كل يوم أنتظره ويتأخر.. يتأخر ثم لا يأتى.. ومع ذلك اسمع.. هل تظن..

●

غالبتنى عند ذلك رغبة ملحة أن أعود لسؤاله عن صديقه ذلك الذى يتأخر.. ولا يحضر.. ويصر هو على انتظاره..

قلت له:

ـ عفوا.. هل أنت متأكد فعلاً من حضور صديقك..؟

قال يقلب كفيه يمط شفتيه، كأنما لا حيلة له فى أمره..

ـ نه.. ليس هناك إلا أن أنتظر.. لابد من حضوره..

ـ إلى هذه الدرجة من قهر الصبر تتلهف على قدومه.. تنتظره برغم..

●

قبل أن أتم كلمات سؤالى قاطعنى بحدةٍ لم أكن أنتظرها منه..

كأنما غضب مفاجىء لمع فى سواد عينيه، تأججت معه نغمات صوته وهو يحتج قائلاً:

ـ لعلك لم تعرفنى جيداً بعد.. لم تدرك أهمية أن يحضر ذلك الذى أنتظر قدومه منذ عانيت ما عانيت.. منذ هجرتنى زوجتى ـ ماريانا ـ بعد أسبوع من مصرع ابنتى، وبعد فصلى من عملى، وبعد....

همست معتذراً:

ـ آسف.. سامحنى.. لم أقصد أبداً..

قال مواصلاً ما يخفيه من وجيعته:

ـ منذ فصلى من عملى وضيقى بكل ما حولى ظللت أجوب البارات والمطاعم، أنام فى حفلات السينما، أذهب إلى مكتبة الحى أقلب فى كتبها دون أن أعى ما أقرؤه، أشترى الصحف والمجلات ولا أقرؤها غالباً.. ثم أعود للسينما.. لا أذهب إلى منزلى إلاَّ إذا اتسخت ملابسى..

سحب نفساً عميقاً من صدره وهو يستند بذراعه على كتفى مقترباً منى كأنما يتحسس جسده بجسدى وهو يواصل شكواه أو نجواه..

ـ حريص أنا على أن أرتدى ملابس نظيفة كلما جئت لانتظار صديقى هنا.. أغير قبل قدومى الحلة والقيمص وربطة العنق والمنديل، ألمع حذائى، أشرب بعد تناول طعامى ثلاثة كئوس قبل أن أتهيأ للإسراع فى المجىء إلى هنا لأكون فى انتظاره..

قلت أعطيه توافقاً من إحساسى مع مشاعره

ـ لم تقل لى ما هى علاقتك بصديقك الذى تنتظره.. أقصد مهنته.. عمله، نوع تلك العلاقة التى تجعلك مهتما هكذا بانتظاره.. أقصد ما هو سبب انتظارك له.. ماذا يمكن أن يفعله من أجلك..

تنهد.. كأنما يحبس ضحكة خبيئة فى صدره..

تحدث إلى بعد لحظة صمت كأنما يخاطب نفسه يقول:

ـ لعلك لم تدرك ظروف الحياة من حولى بعد برغم ما حدثتك به من شئونى.. هيا بنا.. سأذهب إلى السينما.. بى حاجة ملحة للنوم.. الفيلم سخيف فى السينما التى سأذهب إليها..اسمع.. فى لقاء آخر سأبوح لك بما يجعلك لا تسأل مثل تلك الأسئلة..

●

كان قد وقف يستعد للمسير..

خطا إلى جوارى خطوتين ثم توقف يضع يده فى جيب سرواله يخرج لى قلماً معدنياً صغيراً فى غاية الرقة قدمه لى قائلا:

ـ من حديثك عن جوجول ورواية «الغريب» التى لمحتها فى جيبك فهمت أنك مع مهنتك وطريقة حديثك شخص مهموم بهموم الآخرين وثمة فلسفة خاصة تدور حولها أفكارك التى وراء رحلتك الترويحية هنا.. فهمت ذلك حتى قبل أن تعرفنى بمهنتك.. خذ هذه الهدية منى.. لتتذكرنى ولكى...

وأطرق لحظة.. ثم تطلع إلى مبتسماً يقول:

ـ ستجدنى غداً فى الساعة الثالثة أدخل المطعم لنتم حديثنا.. طبعاً ستحضر.. سيكون لقاؤك هذه المرة مريحاً لى.. لوحضرت.. من يدرى.. هل تفهمنى...؟

●

استمعت بإمعان لكلماته وأصابعى فى جيبى تتحسس نعومة ملمس القلم أحاول أن أبتعد عما يجول بخاطرى من معاناة مهنتى التى تنتظرنى فى القاهرة، غير عازم على رفض رجائه فى لقاء صديقه المنتظر..

قلت ساهماً أفكر..

ـ واضح أنك مصر فعلاً على استمرار انتظار صديقك.. لذلك سأجيئ لأستمع لما سيقوله لك.. وما ستسأله عنه..

ـ متشوق أنت للقائه دون أن تعرف فيما أنتظره..؟

ـ نعم.. بالتأكيد..

ـ بالتأكيد لماذا..؟

لماذا..؟ لأننى سأغادر روما غدا بعد لقائنا.. حيث هناك ما ينتظرنى وأنتظره أنا الآخر..

ـ اذن.. اتفقنا.. سأكون فى انتظارك بالمطعم

صافحنى بحرارة واستدار عنى تسبقه خطواته المتعجلة..

مضى وقد تابعت خطواته.. ظللت أتابعها وهو يبتعد.. ويبتعد.. حتى تلاشى كيانه بين المارة خارج الحديقة.. وحتى اكتشفت نفسى وحدى أحملق فى أغصان الأشجار العالية، فانطلق بدورى أغادر الحديقة أمشى وأمشى.. إلى غير مكان بعينه أقصده..

●

على مقعدى فى الطائرة صباح اليوم التالى تذكرت السنيور كارلو..

خايلتنى ملامح وجهه المبتسمة وهو يدخل المطعم تسبقه خطواته مع دقات ساعة البهو الثلاث فى نفس م موعده بالضبط..

رأيته يجلس ينتظرنى أمام مائدته... ينتظر.. وينتظر..



عبد الرزاق عبد الواحد

قصـــيدتان

حنـــين

أراهنُ أنَّ الذى أسمع الآن ليس الصَّدى
أراهنُ أنَّ الذى يتسلَّلُ بين المفاصلِ
شىء سوى الصمت
هل قلتُ شيئاً عن الذاكرة؟
ربّما كان لى قمر
ربّما أورقت سدرةٌ ذات يومٍ
بزاويةٍ فى العمارة أعرفُها*
ولجأتُ إليها صغيراً
يُعذّبنى الشكُّ فى حيَّةٍ قيل تَسكُنها
ولجأت إليها كبيراً

* العمارة : مدينة الشاعر في جنوب العراق .

فلم نَتَعرفْ على بعضنا
آه .. من لى بخوف الطفولةْ؟!
وأقسمُ أنَّ الذى أسمعُ الآن ليس الصدى
أنَّ ما يُقلقُ الضجَّةَ الآن شىءٌ سوى الصمت
يا قمراً فى شواطى العمارة
من أين نأتى بحدْسِ الطفولةِ . .من أين؟!

لو أخذتم عيونى

بدءوا يرحلونْ
آخرُ العهدِ هذا بهم يا دموعَ العيونْ ...
كان أكبر خوفىَ
أنَّ عشِّىَ يوماً سيَعرى وتحلّق أطياره منهُ
طيراً ، فطيرا
فلماذا إذن قد بنَينا؟
ولماذا زرعنا
ولماذا سقينا
يا دموع العيونْ ؟
كنتُ أحمى منا قيرهم
لا تعذّبُ حتى بخشنِ الطعامْ
وينامون ..أسهرُ ،
أرقبُ أنفاسهم فى الظلامْ
مشفقاً أن أنامْ
من سميرُكَ يا سيدى بعدهم فى الليالى الطويلة؟
مَن أنيسُكِ يا مقلتى ، يا كليلةْ

عندما يصبح الدهرُ أعمى ليس يدرى دليلَهْ ؟

مَن لهذا الحطامْ؟
ولِمن كنتَ تجنى؟ ولِمن كنت تبنى؟
ألِنفسكَ؟؟ شيَّبتَ حتى العظام!
واحداً،
واحداً
سوف يستعجلونْ
ومواربةً يسألون
ما الذى يستطيعون أن يأخذوا ..؟

يا دموعَ العيونْ
لو أخذتم عيونى
لو أخذتم رفيفَ النَّدى من جفونى
لو أخذتم ضياعى وأخذتم جنونى
قبل أن تتركونى

كلُّ ما سوف يبقى
كلُّ ما رحتُ ستّين عاماً به
أتباهى ، وأشقى
من سيأخذهُ يومَ هذى العظامْ
فى دجى القبر تُلقى؟

بغداد

الأدب وتكنولوجيا المعلومات

نبيل على

لم أجد فى جعبتى تعبيرا من النزوع إلى السلب لأشير به فى نطاق ما أنوى من حديث إلى تلك السمة الغالبة فى رصد توجهات الأدب الحديث، وهى السمة التى تفصح عن نفسها فى ظاهر لفظة «لا» التى أصبحت لازمة متواترة في مصطلحات النقد الأدبى والفنى، أدب اللا أدب، رواية لاروائية، مسرح اللا معقول، قصة بلا حبكة، واللا ذروة واللا موضوعية، وهلم جرا، وربما يعبر عن الظاهرة ذاتها بمصطلحات أخرى لكنها لا تختلف عما ذكرناه من أمثله ذلك: مسرح العبث، وأدب الصمت، والفن ضد الفن، والذروة المضادة، وما شابه ذلك .و فى رأى إيهاب حسن إنها تشير إلى رفض الأدب لواقع العصر وإلحاحه على ضرورة تغييره، وعلى الأدب أن يتخذ شكلا جديدا فلم تعد وظيفته ملأ الفراغ بالوهم المصنوع أو الأكاذيب المريحة على حد قوله (١) .

ولن أخوض فى هذا الجدل فليس هدفى أن أقحم نفسى فى متاهات النقد الأدبى، ما كنت أمهد له فى مدخل هذه الفقرة هو تصورى عن وجود ثمة علاقة بين ظاهرة «النزوع إلى السلب» وتكنولوجيا المعلومات، وخلاصة هذا التصور أن سعى الأدب الحديث لتحطيم أشكاله التقليدية وتخلصه من الموضوع وتماسك البناء له بعض الدوافع النابعة من شعور الأديب بالقلق إزاء الآلة (الكمبيوتر) التى أوشكت أن تهدده فى صميم مهمته الإبداعية، بجانب مخاوفه بالطبع من بشاعة الواقع الذى أنشأته أو يمكن أن تنشئه هذه الآلة، لقد وعى الأدب دروس الماضى فيما صنعته التكنولوجيا بفن التشكيل وفن الموسيقى، لذا فالأدب يبيت النية لإرباك الآلة قبل أن تربكه ، ولكى يتحقق له ذلك عليه أن يجعل من لحاق الآلة

به أمرا مستحيلا، وكيف يتسنى ذلك دون أن يجعل من وظيفة الفن دائماً: الانتهاك على حد تعبير لورانس داريل، وتبدأ الحداثة كما يقترح رولان بارت مع البحث عن أدب مستحيل [٢]، وعلى الأدب أن يرفض النظام المفروض والمكتشف، والفن لا يصبح فنا إلا في كونه ضد الفن ذاته، والفن هو أن نستمر نسأل بإلحاح ما هو الفن؟ إن الأديب يريد أن يسمو بأدبه إلى مراتب لا ترقى لها الآلة مهما بلغت من قدرة، ولن يسمح للتكنولوجيا التي عبثت بجمهور قرائه - بعد أن جذبتهم أجهزة إعلامها الجماهيرية - أن تطأ بأقدامها الثقيلة المناطق الحساسة للإبداع الأدبي، ولا سبيل إلى ذلك إلا أن يظل الأدب متجددا بصورة لانهائية يبنى ليحطم ويحطم من أجل إعادة البناء .

وأجازف هنا محاولا أن أفسر لماذا كان الأدب هو آخر الفنون التي سعت إلى تحطيم البناء والتخلص من الموضوع؟ وتفسيري بإيجاز أن الفن التشكيلي كان أسبقها إلي التجريد وتحطيم الأشكال التقليديةومرجعه إلي كون العين هي أكثر حواسنا تسامحا وتكيفا، والإدراك البصري يتميز بمرونة هائلة في إثارة التداعيات وإيجاد الترابطات والاستيعاب الفوري للكليات فالبصر «جشتالتي» بحكم طبيعته. إن العين لا يفزعها شظايا الأشكال وتناثر الألوان وتداخل الخطوط والمساحات التي تزخر بها الأشكال التجريدية، فهي - أي العين - قادرة أن تجد في هذه الفوضى الظاهرة نوعا من النظام خلال مسالك عدة، وبعد الفن التشكيلي جاءت الموسيقي اللانغمية والموسيقى الالكترونية لتقطع استمرارية النغم وتحطم تماسك البناء الموسيقي وتخلط وتمزج الأصوات سواء الصادرة من الآلات أو المنسوخة عن الطبيعة، ويبدو لي منطقيا في هذا السياق أن يكون الأدب هو آخر الفنون في تخلصه من الموضوع والتماسك البنائي، فهو أقرب الفنون إلى العقل، العقل الذي يأتنس بالمنطقي والمنظم، ولا يألف الفوضى والعبث أو ما بدى على هيئتهما، لقد تأنى الأدب طويلا رغم استنهاض باقي الفنون له قبل الدخول إلى عالم المونتاج الفكري والكولاج الوثائقي وتداعي الخواطر وانهيار الحدث وغياب البطل ولم يعد يضيره بعد هذا أن يحمل تناقضه في جوفه يثرثر من أجل الصمت، ويدفع ببنائه إلى ذروته ليهدمه لحظة اكتماله، يخوض في حديث العدم وهو في مقام الاحتفاء بالوجود. وكان يجب على الأدب أن يتأنى فهو يراهن بعبثه وغموضه بمكانته وقرائه، وربما يكون قد اضطره إلى ذلك عبث الواقع و «فقدان الخيال لسلطته الغابرة» - على حد تعبير **إيهاب حسن** - بعد أن اقترن هذا الخيال في أذهان الكثيرين بتغييب الواقع.

مرة أخرى تلح على الكاتب حقيقة ما لتكنولوجيا المعلومات من أثر على الفنون، فلا يستطيع الفصل بين هذه التكنولوجيا وبين النزعة التقطيعية discrete-nessالرافضة للأنساق المستمرة المتصلة المتماسكة، وهي النزعة التي لم ينج منها فن من الفنون حتى فن الرقص الذي أصبح في حداثته ميالا للحركات المتقطعة الفجائية، ويعد مفهوم التقطيعية - كما هو معروف - أحد المفاهيم الأساسية لتكنولوجيا المعلومات التي استعاضت عن الإشارة المستمرة المتصلة بسلسلة من النبضات المتقطعة غير المستمرة، إن الفنان يرسل بشظاياه وقصاصاته وتداعياته تاركا لمستقبلها مهمة البحث عن العلاقات

والترابطات، لقد ولى على ما يبدو عصر الوجبات الأدبية الكاملة والحبكة الأرسطية والرابطة العضوية ونص القراءة الوحيدة الممكنة .

فى نهاية الستينات، عبر البرتو مورافيا عن قلقه من أن الأدب سيصبح أكثر فأكثر وثيقة أو سجلا، وأن الرواية الخيالية ستختفي تدريجيا وأن العنصر الروائى الخيالي سيجتث أو على الأقل سيختزل لحده الأدنى، وهو ما أكدته فالنتينا إيفاشيفا فى دراستها عن أثر التكنولوجيات الحديثة على الأدب، وهو الأثر الذى لخصته فى ثلاثة توجهات رئيسية: توجه الأدب والدراما نحو الوثائقية، ورواج روايات الخيال العلمي وميل الأدب إلى الفلسفة (٣)، وهو ما يمكن أن نستخلص منه رفض قارئ اليوم للصيغة الوسطى للأدب، فهو يفضل التعامل إما مع الواقع الصريح ولا يوجد ما هو أكثر صراحة من الوثائق فى التعبير عنه بصورة مباشرة، وإما الخيال المتطرف فى بعده عن الواقع كما يقدمه لنا أدب الخيال العلمي.

لقد انتشرت الرواية الوثائقية فى الدول المتقدمة صناعيا فى ألمانيا وأمريكا وفرنسا والاتحاد السوفيتى سابقا، وتناولت الرواية الوثائقية أحداث الحروب والتقلبات السياسية والمتغيرات الاجتماعية واغتراب الإنسان فى عصر التكنولوجيا، ومن أمثلة ذلك الحرب الفيتنامية (« لماذا نحن فى فيتنام» لنورمان مايلر الأمريكى)، واضطرابات الطلبة فى فرنسا فى مايو ١٩٦٨ (شهر مايو المرح لجيمس جونز الفرنسى) و(«عشق الكهرباء» لفاسيلى اكسيونوف السوفيتى).

ولم تقتصر الوثائقية على الرواية فقط بل تسللت إلى الدراما أيضا، ودعنا نسمع ما يقوله بيتر وايز، الذى يرى نفسه مؤسسا للدراما الوثائقية، فى مقام وصف تجربته لبناء مسرحياته من مونتاج من «قطع صغيرة» مأخوذة عن الواقع، يقول وايز : «إنه يتحاشى الأبنية الخيالية وينقل إلى المسرح أحداثا حقيقية عن الماضى والحاضر، إن قوة المسرح الوثائقى تكمن فى أنه يخلق من شظايا الواقع نموذجا معمما للعمليات التاريخية المعاصرة» (٤).

وسؤالى هل نجح الأدب أو سوف ينجح فى أن يدمج فى روايته الوثيقة، أكثر الوسائل مباشرة فى نقل الواقع كما نجح فى السابق فى فعل الشئ المضاد عندما أدمج فى الرواية خرافة الأسطورة؛ أكثر النصوص بعدا عن الواقع، وهل يمكن لأحد أن ينسى ما أبدعه الأديب العالمى جابريل جارسيا ماركيز فى هذا الصدد فى روايته الشهيرة «مائة عام من العزلة»، أو كيف أقامت «اوليس» جيمس جويس علاقة حميمة مع «إلياذة» هوميروس لتعطى لمفهوم التناص بعدا جديدا. إن عملية دمج الوثائق فى صلب العمل الأدبى تمثل تحديا لا يستهان به، فعلى الأديب أن يطمس الحواف الحادة لقصاصات وثائقه، ويضفى على جفافها ليونة كى يتأتى له أن يحدث التوتر ويثير السخرية ويحث على استخلاص العبرة واكتشاف التناقض والتقاط الحقيقة المبعثرة على شظايا الوثائق المستترة وراء ظاهر نصوصها.

هذا عن الوثائقية كأحد ظواهر أثر التكنولوجيا الحديثة عن الأدب، وقبل أن نتركها لغيرها من آثار

التكنولوجيا الحديثة عن الأدب نود أن نشير إلى الدعم الهائل الذى يمكن أن تقدمه تكنولوجيا المعلومات للأدباء الوثائقين، وهو الدعم الذى لا يقتصر فقط على إمداد المؤلف بمادة وثائقية أكبر بل يشمل - وهو الأهم - الإمكانيات الهائلة التى تعينه فى تصميم مونتاجه الوثائقى، حيث تتيح له نظم المعلومات وسائل عديدة لفرز قصاصاته وتبويبها وفقا لمعايير عدة، بل ويمكن أن تقدم له توليفات مقترحة لتنظيم قصاصاته وفقا لما يراه من علاقات كنقطة بداية متقدمة يشرع منها فى رحلة إبداعه.

والآن ننتقل إلى الأثر الثانى للتكنولوجيا الحديثة على الأدب وهو رواج أدب الخيال العلمى الذى يستشرف تطبيقات العلم فى المستقبل أو يعطى رؤية اجتماعية مغايرة للواقع، يركز الخيال العلمى ذو الصلة بالكمبيوتر والمعلومات على صراع الإنسان مع آلته وتحديها لمهاراته وإبداعه، ويحاول أن يسقط الفاصل بين الإنسانية والآلية بتطعيم جسد الإنسان وعقله بمعززات إلكترونية تمنحه قدرات خرافية، وترسخ معظم هذه الأعمال نزعة تقديس الآلة بإبراز تفوقها على الإنسان ووقوعه فى قبضتها فى ظل عالم لا إنسانى تحكمه المبادئ الميكانيكية واقع تحت سطوة متخذى القرارات، فاشيست عصر المعلومات المدعمين بنظم السيطرة الآلية، إن تكنولوجيا المعلومات تضع كتاب الخيال العلمى فى مأزق حرج فإنجازاتها المبهرة قد قصرت المسافة بين المحتمل والمتخيل وأكاد أزعم أن رواية الخيال العلمى الجديدة لعصر المعلومات لم تظهر بعد.

ليس من قبيل المصادفة أن يكون معظم كتاب الخيال العلمى من العلماء خاصة علماء الفلك والكيمياء والبيولوجيا والطبيعة النظرية، وهو الأمر الذى يعد من الأسباب الرئيسية وراء غياب أدب عربى للخيال العلمى حيث نفتقد إلى هذه النوعية من العلماء ذوى الموهبة الأدبية أو الأدباء ذوى الخلفية العلمية اللازمة، وقد ازداد الموقف تازما مع ما نشهده حاليا من ضخامة المادة العلمية وتعقدها بصورة يصعب على غير المتخصصين الإلمام بها ولو جزئيا، وهو ما يمثل تحديا حقيقيا للمبدع الروائى العربى فى عصر العلم الضخم والتكنولوجيا الفائقة، سبب آخر وراء عزوف أدبنا العربى عن اقتحام مجالات الخيال العلمى هو الشعور السائد أن هذه التكولوجيا ليست نابعة منا، وربما ستظل هكذا جسما غريبا يلفظه إبداعنا وثقافتنا.

والآن حان وقت طرح السؤال الذى يجب أن نتوقعه فى سياق تبادل علاقة تكنولوجيا المعلومات بالأدب، وهو: كيف ينظر أهل الذكاء الاصطناعى Artificial Intelligence إلى «فن الأدب» أو ربما يلقى هوى منهم أن نقول «صنعة الأدب» ؟ وربما أستبعد القارئ على ضوء ما ذكرنا فى بادئ حديثنا احتمال أن يقحم هؤلاء القوم أساليبهم الآلية فى هذا الفن شديد التمرد، ولكن مهلا عزيزى القارئ/ عزيزتى القارئة ألم نسمع عن أنهم قد اقتحموا مجال تأليف المقالات تستخلصها نظمهم الأتوماتية من قواعد المعارف وبنوك المعلومات؟! والكتابة الروائية في نظرهم ما هى إلا نوع من توليد النصوص text generation وهو المجال الذى جعلوا منه أحد فروع الذكاء الاصطناعى المتخصصة. ورغم جرأتهم فهم لا تنقصهم حكمة التزام الحذر الشديد عندما تطأ أقدامهم الأراضى الملغمة، لذا فهم يدخلونها تحت شعارثنائية

شعار ثنائية «الإنتاجية والابتكارية» يفرقون بين إنتاج رواية الية على نمط شكل سابق للرواية وابتكار أو ابتداع شكل جديد لها، وهم قانعون - على الأقل حاليا - أن تكون حدود مغامراتهم فى مجال الإنتاج لا الابتكار ولكن لا يفوتهم أن يذكرونا بأن معظم الروايات الاستهلاكية، بل أروجها، تندرج تحت فصيلة الإنتاج، لذا فلا يقلل من طموح الآلة فى رأيهم أن تحذوا حذوها.

ولا يتسع المجال هنا إلى مزيد من التفصيل وسأكتفى هنا بسرد مختصر أترك للقارئ أن يستشف مغزاه عن المكونات الرئيسية لأحد النظم الآلية لإنتاج القصص: صانع الحبكة ..plot maker صانع عالم الرواية world maker - محاكى الأحداث events simulator - ناظم السرد narrator - مولد النص text generator.

وحسبى أن القارئ يتفق معى فى أن انتظارنا سيطول قبل أن نجد بين أيدينا إنتاجا قصصيا لهذه النظم الآلية يمكن أن نأخذه مأخذ الجد، ولنكتف حاليا بأن نردد مع أهل الذكاء الاصطناعى شعارهم: هدفنا أن نجعل الالة أكثر إنتاجية والبشر أكثر ابتكارية وإبداعا.

وإن وقف الكمبيوتر عاجزا أمام الإبداع الروائى، فهو بلا شك قادر على تقديم دعم لصنعة النقد الأدبى خاصة وأن الاتجاه حاليا نحو التركيز على دراسة «أدبية» النصوص من داخلها، وهو ما يتطلب تحليلا دقيقا لمتن هذه النصوص لإجلاء شبكات العلاقات الكثيفة التى تربط بين ألفاظها وجملها وفقراتها ومعانيها، وفى هذا الصدد يمكن أن تساهم نظم المعلومات مساهمة فعالة. إن نظرية الأدب والذكاء الاصطناعى يشتركان - دون علمهما فى الغالب - فى العديد من الأسئلة المتعلقة بطبيعة المعنى والفهم، هذا ما خلص إليه **جورجى كومب ومارك تيرنر** اللذان يعتقدان أن تناول الذكاء الاصطناعى لإشكالية المعنى الذى مازال حاليا فى حدود ضيقة للغاية سيجد فى ما يعرفه منظرو الأدب عن المعنى منطلقا أساسيا فى تطوير نظم الفهم الأتوماتى فى المستقبل، وفى المقابل يمكن لمنظرى الأدب أن يتعلموا من أهل الذكاء الاصطناعى وهندسة المعرفة ما ليس قاصرا فقط على المعلومات الأساسية لدراسة المعنى بل ما يعينهم أيضا على وضع نظرية الأدب بصورة أدق بكثير فى إطار دراسات النصوص بصفة عامة (٥).

هوامش:

(١) ماهر شفيق فريد : تقطيع أوصال أورفيوس - قراءة فى كتاب لإيهاب حسن، مجلة إبداع، السنة التاسعة نوفمبر ١٩٩٢

(٢) إيهاب حسن : أدب الصمت، مجلة إبداع، السنة التاسعة - نوفمبر ١٩٩٢

(٣) ڤالينتينا إيفا شيفا: الثورة التكنولوجية والأدب، ترجمة فخرى لبيب - دار الثقافة الجديدة ص ١٨

(٤) نفس المرجع السابق - ص ٢١

(٥) colomb, c.,c. and turner, M. computer literarc and theory of Mesning, pp 386 - 410, in computers and litemorce liticism.

محمد عبد الملك

القرين



لم يطرق الباب ، ولم يدخل . كان معى ، فى منزلى . كنت أفكر فى طريقة للتخلص منه فى أقرب فرصة . نمت لكى أنسى وجوده ، حلمت أحلاما موجعة ، كئيبة ، رأيت أننى فى مأزق عارم . إن ميتات شتى تحيط بى، نهضت مفزّعا ، من منامى .كان يرتدى بدلة سوداء ، ابتسم لى باصفرار وسكون . للم جسده الهلامى المحلق ، اختفى فى مكان ما فى الغرفة .

بحثت عنه آنذاك ، ثم عثرت عليه بعد جهد قليل . كان بداخلى . حاولت أن أقنعه بالخروج منى ، من غرفتى . لا يمكننى العيش مع هذا الكائن المثير .

كان وجهه فى الغرفة عابسا . وانتقل هذا السواد والموت إلى الجدران والمقاعد الساكنة . منذ متى لم أحلق ؟ لم أخرج ؟ لم أغلق النافذة المفتوحة ؟كان المصباح متأملا . وكنت قد تركته أياما على حاله . كان يختلط بضوء الشمس الزائر.

كنت تحت حراسته المشددة. على المقعد جالس ، يملس شاربه ويتأملنى .

فكرت فى طريقة للانتحار ، لقتله . لتغيير نظام هذه الغرفة . قلت : يجب التخلص منه . لم أكن قادراً على الحركة فى أى اتجاه . كان يراقبنى ويثقل بدنى بنظراته ، يدب فى داخلى ويسير . يحمل

الجهامة فى وجهه ويدخلها فىّ . كان يحمل وعاء مليئا بإبر طويلة حادة ، وفى كل ساعة كان يقترب منى، ويضع الإبرة فى زندى ، ثم يغرزها بعنف ويبتسم . كنت أتألم ، أنساه هذه اللحظة ،أنسى أننى فى حوزته . أشعر بخورٍ ، وأتمدد على السرير فى انتظار أن يخرج ، أو ينام ، أويغفل ، نتبادل النظرات.القتامة التى فى الظلام تدخل ، وتزحف إلى الداخل ، بينى وبينه أواصر شتى ، علاقات حميمة، ذكريات لا تنضب. عرفته منذ زمن لا أذكره . متى عرفته ؟ متى دخل غرفتى ؟ منزلى؟ بدنى ؟كيف استحوذتْ علىّ صحبته؟ولم يجلس هناك صامتا ، يتأملنى ، ويبالغ فى حراستى .كان يرتدى حذاءً ثقيلاً، وكان يغير ملابسه بين فترة وأخرى ، ويوم وآخر ، وكان ينظر إلى الظلام الذى فى الخارج بخوف ، كأن هذا الضباب الداكن يسكنه هو الآخر . يمل من مكوثه الطويل معى ويتململ ،أظنه سيخرج ، لكنه لا يفعل. هل أسكن غرفته ؟ هل يسكن غرفتى ؟ هل أخرج من حياته ؟ هل يخرج من حياتى؟ منكبٌ أنا على السرير وضوء المصباح مشتعل فى النهار ، وهو جالس على مقعده . لا يمل الجلوس ولا النظر إلىَّ بلا نهاية فى الليل . وأحيانا فى القيلولة ينزع ملابسه الصفراء كالندم ، يلقيها كأوراق الشجر الذابلة على الأرض . أعجب لأنه لا يستخدم المشجب. يلبس آنذاك قميصاً أحمر ، به مربعات صغيرة خضراء . يلقى جوربه وحذاءه جانبا ، ويسترخى على المقعد الطويل الذى يجلس عليه . أنظر إليه مليا ، متى يرحل ؟ متى أرحل ؟ متى ننفصل ؟ أسأله هل تعرف حالتى ؟ وأسأله : من أنت ؟ ما وظيفتك ؟ لم أنت هنا طول الوقت ؟ لا يعرف . لا يجيبنى . يبتسم ويقول : لم تسأل هذه الأسئلة ؟ أنت تعرف كل شىء! أدهش ، كيف أعرف ؟ ما سر هذه النوافذ المفتوحة ، والشمعة ، والغرفة التى لا تتبدل أشعر بكسل ونعاس دائم . الغرفة قذرة . وتحت سريرى أنقاض الأكل القديمة . وملابسه التى لا تغسل ، ويلبسها دون غسل مرات. استسلمت بعد زمن له وللمكان الذى أنا فيه . بت أشعر بالراحة التى لا تدوم طويلا . قلت إننى أدمنته . لكنه يعنف ، لا يستقر على حالة واحدة من الوجود . تراه نائما ، ساكنا ، ثم رافعا عصاه ، مهشما زجاج النوافذ والمصابيح القليلة بالمنزل . أدمن عنفه وعصفه فيثور من جديد . لا يثق أننى مريض، وأننى غير قادر على الحركة منذ زمن . لا يثق أننى سأموت فى هذه الغرفة التى سيحتلها مرضى آخرون ، قادمون من الخارج ، هل عرف غيرى ؟ هل أحبنى ؟ ماسر انقطاع الثقة بيننا؟ كنت أذكره بين فترة وأخرى بالعلاقة الآسرة التى ضمتنا فى الطفولة ، لكن لا أعرف لم تسلل إلىَّ بلباس آخر ؟ ولم يذهب إلى الآخرين بشخصية أخرى ؟ كان ينتحل عدة شخصيات بحكم مهنته ، تراه رجل أعمال فى ملابس

منظمة رقيقة ، بنظارة وسامسونايت ، وتراه سائحا ممتلئا بالكاميرات وحقائب اليد الصغيرة . كنت قد رأيته فى أماكن كثيرة عندما كنت خارج هذه الغرفة ، أتنقل معه من مكان إلى مكان . كنت دليله . من خلالى يعرف أعداءه . من معه ، ومن ضده ، كنا نتنقل آنذاك فى المدينة . لا أدرى من يتبع منا الآخر أو يقوده .

كالنفس الواحد الطويل ، نسير فى الطرقات . لم أعرف فى سنوات مضت كيف تسير حياتى بدونه، لو أنه تخلى عنى مرة . كان ـ فى هذه الغرفة ـ يستعير سجائرى ، كنت أنفث الدخان فى وجهه نكاية به ، وانتقاما . كم تمنيت قتله ؟ وكم حاولت ذلك ؟ عندما شرعت فى القتل اكتشفت عبث محاولاتى الكثيرة . كان ينتقل من مكان إلى آخر ، من جسد إلى جسد . كان داخلى . اكتشفت أننى أطعن داخلى، أشرح نفسى ، دمى هو الذى يسيل لا دمه . فشلت محاولاتى الكثيرة ، لجأت إلى نفسى . استعرت منه سلالم طويلة صنعها لى . لى أنا فقط ، وهبطت بها داخل نفسى . كان بئرى عميقا ، عميقا . كان أمامى سواد داكن ، وكنت ألتقط سلالمه واحدا تلو الآخر ، وكان يهدينى مع السلالم ابتسامته المرة ، ويتحرك جانبا ، يخاف السقوط معى فى داخلى ، فى داخله . قال لى : أعرف إلى أين تذهب . لم اخترت هذا الطريق ؟ الداخل . هائل . ظلام غيبوبة . هوة سحيقة . ستموت من الرطوبة والخوف . ستنتظر أشياء لا تحدث . تتأمل ماضيك ثم لا تذكره . لم تذهب فى هذا الطريق ؟ هل رأيت له نهاية ؟ انظر . كان يشير بأصبعه إلى داخلى . داخلى الهائل . حيث نهر من الرصاص الداكن يغلى ، حيث ثعابين ووحوش ، وأطفال يمضغون أحذيتهم . قال لى : هل أعجبك ما رأيت ؟ قلت له إننى لم أر شيئا . عجب منى . عش فى ظلالك ، قال : انتشى بضحك عارم ، وسلمنى سلالم أخرى ، طويلة طويلة تصل السماء بالأرض . قال لى : كيف ستقطع هذه المسافة وحدك ؟ لا نجوم فى هذه السماء الموحلة . لا طريق فى هذه البرية السائلة . تردد : لا تذهب . كنت أعرف أنه يقف على بوابة روحى . قفلها الكبير فى يده . يضربنى بهذا القفل الهائل ، ذى الأطراف الضخمة . يقول لى وهو يبتسم : أنظر ما هيأته لك . انظر إلى بوابة نفسك . افتح هذا الباب . اخرج . دعنى أخرج . لا أستطيع أن أنظر إلى الوراء ، ألتفت ولا أرى شيئا ، أدور عند البوابة والسلالم فى يدى . بالخارج يصطخب . الناس ذاهبون وقادمون ، ملابس ملونة وحقائب جميلة ، ونظارات تغطى وجوههم وعرق ، ونساء فاتنات مضيئات ، باهرات ، رنين ، وموسيقى ، وضجة ، ولا أسمع ، لا أذهب إلى البوابة الكبيرة التى تنزلق خارج جسدى ، لا أرى الشارع الذى يرقص ، ولا

النساء اللائى تلهين بالغناء . ألتفت إلى داخلى ، السلالم الطويلة على كتفى ونظرة حزينة . كيف أودع هذا الرجل ؟ كيف أهجر هذا الجسد ؟ كيف أسير به ؟ بين أنغام الشوارع النازفة بالرياء ، وأنغام الداخل ، كم ترددت ؟ أتوق إلى الداخل ، هذا الظلام الذى يشبه النوم و الطمأنينة . هذه التوابيت العاصفة . أقول له : دعنى . ولا يدعنى . أقول له : اتبعنى ، ولا يتبعنى . يقف فى نقطة قريبة بعيدة . إذا ذهبت اقترب، إذا دنوت ذهب . لا تتوقف السلالم عن الامتداد حول كتفى . حول عنقى ، فوق جسدى . أقول : هنا سأعبر . إنْ تعثرت قدمى فأنا المسئول . لكن إلى أين أذهب ؟ ما رأيته خلف البوابة كان جميلا: الشمس والخضرة والبشر . هنا فراغ . أنا والسلالم والظلام . هنا لا يؤدى إلى شىء . انظر إلى طلاقة الناس فى الطريق . لو خطوت إلى الخارج ؟ ماذا أفعل ؟ «لا شىء أستطيعه الآن . منذ أن ولدت وأنت معى» . يضحك . كنت أدفع السلالم فى داخلى ، فى الهوة السحيقة وأرى قدمى الصغيرة المرتعشة . لم يتركنى بشهية طبيعية للأكل ، كنت فى أسره لا أميل للأكل ، ولا النوم ، ولا الكلام ، وها أنا أجابه مصيرى الأكبر . موقعتى العظيمة .

أعرف كيف بدأت ، ولا أعرف كيف أنتهى . أول خطواتى على السلالم ، وآخر عينى فى الظلام الذى يتوغل ، أتعثر كثيرا ، كثيرا ، وأهبط . محنتى أننى أهوى ، وأننى أتوه . لا أعرف الطمأنينة . لم يتركنى إلا فى القلق . كان ـ فى شقتى ـ يضعنى فى مواجهة أشياء كثيرة : حياتى السرية ، علاقاتى الخطرة ، أعمالى العنيفة ، أحلامى المجنحة . وكان يراقبنى كل الوقت . لم أستطع الإفلات من سطوته . كنت فيه . كنت أحاول قتله من خلاله ، وكان يحاول قتلى من خلالى . يدخلنى أولا : الهواء الذى فى الرئة . السماء التى فوق رأسى . الفضاء ، والشجر والأشياء المحيطة بى . كان يشير لىَ فى الشارع ـ أيام أن كنت صغيرا ومعافى ـ يحيلنى إلى الإعجاب المنقطع النظير الذى يحيط به . لا يخلو من جمال ، وهيبة . له أشداق كالبوابات الكبيرة فى القلاع القديمة ، كالصخور السوداء أمام البحر الهائل . وكان شعره طويلا منقضا على ظهره العريض كالبحر . وعلى ظهره العريض كالبحر كانت المدينة تسترخى بنسائها وطيورها ، وعرباتها الجديدة الثمينة ، وكان يسير بكل شىء ، فخورا بحجمه ، وبقدرته الخارقة على الحمل والتحمل . وبحركة صغيرة منه كان يسقط من يشاء من البشر والعربات .لم أستطع قتله لأن صورته الحسية لم تكنَ واضحة لى . أعرف أن إطلاق الرصاص لن يقتله . أعرف أن السيوف لا تنحره ، أعرف أنه لا يموت ، وهذا سبب حيرتى . سر ذهابى إلى الداخل دائما ، إلى الظلام، إلى السكون الذى

أستعيد فيه كل شيء . منذ أن كنت بذرة تطير فى فمه (حين وجدنى أفكر فيه انشغل بى بدوره) قال لى : لم تغلق النوافذ منذ زمن ؟ لا تنام ؟ قلت له : إنى قلق ، وأعجب من نومك . كان ينام على المقعد الطويل نوما هادئا ، وكان يستيقظ فى العاشرة صباحا . يحب البيض بالليمون والحليب الغليظ الأبيض ، والخمر الأحمر . ينام حتى الظهر . يسهر طويلا . فى الغرفة التى تجاورنى ، يُحضِر أصدقاءه كل ليلة ، لا يخرج هو بل يأتون إليه . يحضرون معهم الخمر الأحمر واللحم الأحمر والنساء الحمر . أجلس أنا أمام نافذتى ، أسمع ضحكهم طول الليل . لا يدعوننى للشراب والطعام ، ولا يلتفتون إلىّ . قال لى : لم لا تغير نمط حياتك البائس ؟ قلت له : علمنى . عجب من ذلك وأظهر نواياه الحسنة تجاهى . قلت له : من يصدق أننا توأمان من أم واحدة ؟ أصابك ما أصابك من حال ونالنى ما نالنى . لِمَ يحدث ذلك ؟ من قرر هذا ؟ قال لى : أنت تحاسب الكون ؟ أقول له : طبيعتى ، لكننى لا أحسدك على شىء . لن أترك سريرى. يتدفق من خلف النافذة ظلام آخر يدخل كالرصاص المسكوب . يملأ حنجرتى الدافئة . أتمدد على السرير ، فيخفّ شعورى بالغَبْن ، ميلى إلى البكاء ، حسرتى . تعلمت أشياء كثيرة كنت نسيتها . ذهب إلى طرف الغرفة وأشعل ضوءاً آخر . قال لى : إن أحببت تركتك فترة من الوقت ثم عدت إلى زيارتك ، لكننى اعتدت عليك . كيف أعيش بدونك ؟ منذ متى ونحن معا ؟ هل تستطيع أن تعيش بدونى ؟ قلت له : لا . إذا ذهبت سأتبعك . لا أستطيع غير ذلك . لا أعرف غير ذلك ، لن يكون غير ذلك . رائحتك فى ملابسى . أقلدك فى كل شىء . نسيت أشياء كثيرة . أريد أن أتعلم المشى ، والكلام ، والشعور من جديد. أريد أن أخرج منك ، وأخرج من نفسى . كيف ؟ هل تدلنى ؟ هل تغيرت الأشياء فى الخارج؟ قال لى : كل شىء تغير . سنوات لا تظل الأمور فيها على الثبات ، لن ترى الناس كما كانوا ، قاماتهم ملونة ، ووجوههم رحبة ، عماراتهم طويلة ، وعرباتهم زاهية . قلت له : أعرف هذا منذ زمن . هل تغير شىء ؟ قال لى : يجب أن تنزل إلى الشارع ، أن ترى الأشياء بنفسك ، قد تطرد هذا الظلام الذى تعيش فيه . ترى الحياة بمنظار آخر ، إن شئت ، بصحبتى .. هل نخرج هذا اليوم إلى مطعم فى المدينة ؟ قلت له : لا أستطيع المشى . فضحك وقال : سوف أحملك . ألم تحملنى سنوات ؟ سنكون معا هذه المرة أيضا . سنكون دائما معا . لا تستسلم لأوهامك . أخرج ، وانظر ، واشبع من التجوال ، لم تتوقف فى محطتى ؟ نحن توأمان لكننا مختلفان . نستطيع أن نفترق . لنا أقدام أربع وعيون كثيرة . حملنى من على السرير. ألبسنى ثياباً جديدة ، وحذاء دهنه بيده . سوّى الغُتْرة ، ووضع العقال كالتاج فوق رأسى قلت له :

اعتدت الملابس الإفرنجية . ضحك واستمر يلبسنى . عطرنى بعطره الخاص . قال لى : ستموت قريبا ، ومن الضرورة أن نحتفل بهذه المناسبة . أخذنى إلى مطعم هابط السقوف فيه ثريات كثيرة ، وديكورات زاهية ، وندل موشاة ملابسهم بتطريزات جميلة . طلب لى خمرا . وأسمعنى عزفا . عندما شربت كأسين غاب عنى تماما . لم أره على طاولتى . كنت وحدى . بحثت عنه ، سألت الندل : أين ذهب صاحبى ؟ دهش النُّدُل واصطفوا بقربى . قلت لهم : جئنا اثنين فأين ذهب صاحبى ؟ قال الندل : إنها الخمرة سيدى . كنت وحيدا ، جئت وحيدا . من أحضرنى وحدى ؟ كيف سرت وحدى على قدمين معطوبتين كالرماد ؟ كيف قطعت الشوارع ، والأزمنة ، واحتملت الوجوه ، والصخب ، والبكاء ؟ كيف أعود إذن ثانية ؟ ناديت صاحبى . أيها الصديق الأبدى . أيها الحبيب . يا أملى المكبل أين أنت ؟ كنت أشعر بطلاقة زائدة بعد الكأس الثالثة ، وراق لى صوت المغنية ، وقوامها الذى يشبه ورق الكتابة ، ووجهها المبطن باللذة .. كنت أنظره فى الكأس . كان صاحبى ينظر إلىَّ كلما رفعت الكأس ، يطل إطلالات متقطعة ، وكان مقعده فارغا . عند منتصف الليل عدت إلى شقتى . ونمت نوما هادئا حتى الصباح قبل نومى لم أر أشياء كثيرة خبرتها . كانت النافذة مغلقة . كانت فى الليل نجوم وأقمار راقصة . وكانت النجوم تسيل على ثوب الليل العريض ، سيل الدموع ، وكان سريرى مرتبا ، ومنفضة سجائرى خالية . وكان المصباح المضىء مطفئا . استيقظت من نومى ظهرا فى اليوم التالى . عندما فتحت عينى كان يجلس نفس جلسته أمامى على نفس المقعد الطويل ، وكانت ابتسامته الخريفية ممتدة فى كل وجهه . كنت لا أصدق أن شيئا مثيراً قد حدث فى حياتى . استعدت كل ما حدث فى الليلة الماضية . وعجبت عندما قال لى : افتقدتك ليلة كاملة . نمت وتركتنى وحيدا . كنت خائفا كل الوقت اكتشفت الطريقة المناسبة للفرار منى . لا تكرر هذه الطريقة مرة أخرى ، هل تريد الموت فى زجاجة ؟ابحث عن ميتة شجاعة تليق بك ؟ ألم تقاتلنى بشراسة ؟ أين روحك العظيمة ؟ كنت أتامل ما حدث ليلة البارحة . قال لى : لم هجرت سريرك أخيرا ؟ ما المسافة بين الزجاجة والسرير ؟ أين ستذهب ؟ لن أتركك وحدك . قلت له : إننا مضينا إلى المطعم سويا ، قبل ذلك قرأنا الإعلان المكتوب فى الجريدة معا . اقتنعنا سويا أن هذه المكان مثير للدهشة .. موغل فى الترف . ذهبنا لنحتفل بموتى . أين غبت بعد أن دخلنا المكان ؟ لم تركتنى وحدى ؟ كان يضحك . وقال لى : ها إن خيالاتك لا تنتهى . هل تعبت معى مثل كل مرة ؟ لن تفلت من يدى . ذهبت البارحة وحدك ، وعدت وحدك . كنت أريد أن أمنحك فرصة جديدة للحياة . فماذا اكتشفت؟ هل

ستعيد الكرة ثانية ؟ قلت له : امنحنى الفرصة لأحيا بطريقتى الخاصة . اخرج منى أو أخرج منك . قال: ستحاول . تيقن أننى لا أتبعك كما تتصور ، لا أتدخل فى حياتك ، لا أريد لك النهاية . أنت الذى تسعى إلى حتفك ، لم تريد قتلى ؟ قلت له : تعنى قتل نفسى ؟ لم أتحرر منك إلا بالكئوس . أنت لم تبتعد عنى . وعدت إلىَّ فى الصباح مسرعا . لافكاك منك . كنت عطشان ، وسقانى ماء عذبا زلالا ، ورحت أفكر فيه . كان يعاود تجواله ، فى داخلى ، ونبت ظلام هناك ، هضاب شاهقة من الحزن ، ألم فى ترقوتى ، سدادة من الفلين كانت تفصل بين أسفل حنجرتى وفمى . كنت مكتئبا فوق السرير . قال : إنها الخمر. قلت له : لا أعرف ما حل بى . هذه كانت محاولتى الأولى للهروب منك . لافكاك ولا أمل . لن أعيدها ثانية . قال : تستطيع أن تفعل أشياء أخرى . لم لا تهجرنى ؟ كيف؟ سألته فى لهفة . قلت : إننى أحاول ذلك منذ سنوات وأعجز . تتبعنى فى كل مكان . تنتقل معى . الخطوة أنت ، والنفس ، والدم . قل ضاحكا : لم لا تتعايش معى ؟ لم تريد مسخى ؟ اعترفت له بما فى قرار نفسى : إننى أكرهك . أنت بشع . ضحك طويلا ، وقال لى : الهوة التى داخلك تتسع . اذهب إذن حيث تشاء . كنت أسمع طرقا بالباب . نهض وعاد يحمل لى ورقة فى يده . قال لى : قرأت هذه الورقة بالنيابة عنك ، أعرف أنك لن تستطيع قراءتها ، أو فهمها . وإن فعلت ذلك فأنت عاجز عن الرد عليها . أنت لا تصلح لشىء غير زيارة الطبيب ، والجلوس فى السرير طول الوقت . وهذه رسالة تنذرك بقطع الكهرباء من المنزل ، إذا أنت لم تسدد قيمة الفاتورة . أعرف أنك لا تملك نقودا ، ولا تعمل . أنا دفعت المبلغ المطلوب ، كما دفعت إيجار علاجك عند الطبيب النفسى ، لتتأكد أننى أعتنى بك فى أصعب الحالات ، وما ازدراءك لى إلا جحود يؤكد فساد معدنك . لا أريد منك شيئا حتى ولا أن تموت . أريدك أن تتعذب طول الوقت حتى يراك الآخرون ويهزأوا منك . إن أعلنت التوبة ستنال رضاى . سأذهب عنك إلى مكان بعيد . اخرج من هذا الظلام . ادفع السلالم الطويلة كالأفاعى إلى قاعها . لا تذهب معها حيث تذهب . متى ستنهض من سريرك ؟ قلت له : إننى أفكر فى الانتحار ، ونصحنى الطبيب أن أنام فى المستشفى للعلاج المكثف . ولكى أكون فى حمايتهم من الموت المؤكد . هل تستطيع مساعدتى فى ذلك ؟ هل ستأتى معى ؟ تنام معى ؟ وتأكل معى ؟ قال لى : كل شىء تم ترتيبه ، ودفعت أنا مصاريف نومك فى المستشفى ، وأجرة الشقة التى تسكنها ، وقيمة طعامك ، وثمن كفنك . أريد أن أتخلص منك . بتَّ عبئاً ثقيلا على . قلت له : إننى أبادلك نفس الشعور . أريد أن أتخلص منك . وأعرف أن المستشفى لن يحل لى المشكلة ، لذلك لن أذهب هناكْ .

كان الليل قادما من الفضاء الواسع . النجوم تمتلئ رقّة . كانت غرفتى تطل على الشارع . وفى الشارع بقالات كثيرة وسيارات لا تنقطع عن السير . كنت أنظر من النافذة إلى الشارع . كان هو ينزع ملابسه ، ويرتدى القميص الأحمر . وذهب إلى الحمام ، ثم عاد بفوطة جفف بها وجهه . قال لى : اضطررت هذا اليوم أن أذهب إلى أماكن كثيرة ، وأن أقابل أشخاصا كثيرين . أعجب لم تخافوننى جميعا . هم لا يعرفوننى بالاسم ، ربما كان مظهرى هو السبب ، انحنى لى رجال أكبر منى سنا ، وأحسست بالخجل ، نهضوا من أماكنهم عدة مرات . ارتعدوا ، ومن يدرى ، ربما سقطوا من الخوف ، وبالوا فى ثيابهم . كنت لا أنظر إليهم . مابالهم ؟ ماذا لو كنت أحمل مسدسى معى ؟ من أجبرهم على الجرى لى . من أجلى . هم يظنون أننى أستطيع اللعب بمصائرهم ؟ لست إلهاً . إننى بشر مثلهم . قلت له: لابد أنهم تابعوك من مكان ما ، التلفزيون مثلا ، أو الصحف ، يعرفون متى تجىء ، وأين تذهب . يعرفونك منذ زمن طويل ، ومن يدرى ربما زرتهم مرات كثيرة ، ورقدت معهم فى أسرتهم . أنت لا تستقر فى مكان ، لا تهدأ ، لا تنظر ، ولا تعطيهم فرصة للخيار . أنت تختارهم . سيقتلونك يوما ما ليتخلصوا منك . قال : كم تتمنى ذلك ؟ من منكم سيفعل ؟ قلت : سنموت جميعا قابضين على أعناق بعضنا البعض، ميتة بشعة ، أنا وأنت . لو تتخلى عنى فترة من الوقت . لم تعد زائرى الكريم . مللت العيش معك، عيشك فى بدنى . قال : هذه ساحتى . ألعب فيها كما أشاء . هل ستكرر تجربة المطعم ؟ هى الطريقة الوحيدة التى تتخلص بها منى . لا أظهر مع الماء الزلال الأصفر ، لا أجتمع .. تستطيع أن تعبّ من ذلك طويلا . سأمدك بالمال ، وأمدك بالعمر ، ستكون طليقا تستمتع بالدفء والنغم ، وتنعش قلبك بالأفخاذ العارمة كالقُبب . تمتع بحياتك فهى قصيرة . ما أبشع أن تموت على السرير وحدك .

أقبل الليل . دعانى ثانية وكان يسوى رباط عنقه إلى مطعم «الجلنار» .كان حليقا ، وشممت رائحة عطور ما بعد الحلاقة ، فأحسست بنشاط فى بدنى . قال لى : الليل طويل . انهض من السرير . لا تفكر كثيرا ، ولا تتردد ، تعال معى . كانت لحيتى طويلة وقذرة ،كان جسدى منحلا . دخلت الحمام بعد شهور من الانقطاع ، غزتنى برودة الماء فارتعشت . كان هو فى الخارج يصفر ، وصعدت موسيقى راقصة فى الصالة . كنت أسكن فى الطابق الثالث . ارتديت بدلتى الزرقاء الأنيقة ، ورباط العنق المزهر . توقف الجيران فى الممر ينظرون إلىَّ . كنت شاحبا . حييت جيرانى بصوت واهن . كان صاحبى يصفر ويضغط زر المصعد الذى انقلب إلى اللون الأحمر . قفز المصعد ، واستوينا معا فى داخله . كانت

الطرقات فى الخارج طرية ندية ، كان صاحبى خفيفا بجانبى ، وكان يدخلنى بحكاياته وأحاديثه ، ويذكر لى مداعباته السابقة . قال لى : كنت أريدك أن تعيش فى مرارة الحياة ، لكى تشعر بحلاوة الدنيا . ألا تنغمر فى السعادة الآن ؟ كنت خارجا منه تواً . كان - وهو معى - يخرج من بدنى . كان يقترب قليلا ، ويبتعد كثيرا ، وكنت أشير له بالذهاب ، فيفعل ، وكنت أدفعه أكثر فيبتعد ، ونهضت فىَّ نخوة الرجولة ، وإرادة الحياة ، دفعته عنى أكثر ، مزقت صدرى وفتحت له با باباً واسعاً عريضاً ، عجب هو واندفع ، خارجا منى . كنت أتحلل فى الشارع ، والضوء ينساب كالنهر الأحمر والأصفر بين قدمى . وموسيقى غريبة المعالم كانت تراوغ نفسى . قلت : ماذا يحدث ؟ لم أصدق أنه يذهب بدون الزجاجة . انطلقت أسير بحماس ملحوظ فى الأرصفة الحمراء الطويلة ، المصابيح معلقة كالثمر ، والناس يضحكون كنت أتململ . أبحث عن صاحبى الذى اختفى فجأة . لا أصدق أنه اختفى بالفعل . قد يكون ذهب لشراء علبة سجائر ويعود «ما أبشع ذلك » .

خفت ، تخيلت عذابه ، مرارته ، وسطوته . لوعاد فلن أتخلص منه ثانية . ولوعاد سأحاول التخلص منه ثانية . ما دام قد ذهب فى النهاية ، فلا خوف من عودته سأنتظر - إن عاد - ذهابه . أبصرت الطريق النازف بالضوء . أشرت إلى سيارة أجرة عابرة فتوقفت . جاء مطر رذاذ وقبلنى .أحسست بنشوة قديمة. متى فقدتها ؟ منذ زمن بعيد . قلت للسائق :اذهب بى فى جولة بالمدينة . فتحت للرذاذ النوافذ. كانت الطرقات والحوانيت المضيئة تتوالد ، وأطفال صغار يتواثبون . كنت قد ابتعدت عن العمارة التى أسكنها ، وتوغلت . دخلت الأسواق المزدحمة فى الليل ، واختلطت مع السواح .شممت أنفاس البشر وعرقهم، وعطورهم ، وأصواتهم . منذ متى لم أفعل ذلك ؟ نادانى صوت من بعيد فظننته صاحبى ، فزعت وتهيأت للقتال ، ثم فوجئت بصديق قديم لى يحتضننى ، ثم راح يقبلنى ، ثم غرقت دموعه على قميصه . قالى لى : قيل لى إنك مت . قلت له : نعم . كيف ترانى ؟ كنت هزيلا إلى درجة كبيرة ، وكانت عظام كتفى بارزة . انقطعت عن أصحابى منذ أن حل بى صاحبى الذى تركنى توّا . انقطعوا عن زيارتى لأننى كنت بصحبته طول الوقت ، طول الوقت لا أتكلم ، ضجرا، لا أريد سماع أصواتهم . كنت أتمارض إذا طرقوا الباب . وكان صاحبى ينوب عنى فيقول لهم : إنه لا يريد زيارة أحد . قال لى صاحبى الذى لم يتوقف عن تقبيلى : كنت مريضا ؟ قلت له : نعم . لكن صحتى أفضل . أستطيع أن أفرح الآن بعض الوقت . أرجو أن تكونوا عاذرين لى . كنت فى صحبته ، تركنى توا ، وقد يعود . ذهبنا إلى مقهى قريب

مفتوح ، على الشارع الذى امتلأ بالسواح ، طلبنا قهوة ، وتذكرنا حكايات مضت . دهش صاحبى وأنا أضحك بصوت مرتفع كثيرا . قال لى بوجه مفتوح : إننى سعيد . لم أسمعك تضحك منذ أزمنة . ذهبنا إلى مطعم ، واستمعنا إلى فرقة تغنى . انتشيت ، تذكرته ، سألنى صاحبى : كيف استطعت أن تتخلص منه ؟ قلت له : إننى أفكر فى عودته . لا أمان له أبدا ، ولا وقت لزيارته . لا أظن أنه رحل . إنه فى انتظارى ، فى مكان ما ، فى وقت ما ، لست شديد التفاؤل . لكننى أتعلم . وأقتنص هذه الفرصة للجلوس معك . انقُل ما رأيت ، ما عرفت لأصدقائى . قد أصبح عاجزا عن استقبالهم ثانية .أكون فى حوزته غدا ، حيث يقُفل فمى ، وينقطع صدرى ، ويصبح جسمى كالحجر الهامد منذ أزمنة . جثة صفراء ، دودة كبيرة ، تمتلىء بالقمامة والوحل . لا أستطيع أن أصف ما حدث لى ، ولا أدرى كيف استطاع أن يختلى بى طول هذه المدة . حدثته عن احتجازى الطويل ، وغيابى عن العمل ، والصور المختلفة التى يظهر بها . والأحداث التى جرت بيننا . وعن غرابة سلوكه . قال لى إنه رآه فى أماكن متعددة ، حدثنى عن زيارات قام بها لآخرين . وقال لى : إنه يتوقع زيارته أيضا فى أى لحظة ، قال لى : إنه أرسل رسله وجنده لمحاصرته . قلت له : هذه هى أعراضه . يبدأ بهدوء . ويأتى فى زيارات متقطعة ثم فى زيارته الأخيرة ينام البشر حتى النهاية . كنت أفكر فيه . هل نجوت منه ؟

فى اليوم الثانى استيقظت من نومى عند الظهر . كان رأسى ثقيلا ، وكنت أشعر برغبة فى التقيؤ . عندما فتحت عينى وجدته جالسا أمامى على نفس المقعد الطويل الداكن ، يدخن سيجارة ويتأملنى . كان يهز رأسه ، ويتوعدنى ، وقال لى حالما فتحت عينى : كنت أستمع إليك ، وأنت تسخر منى مع صديقك . سأجازيك على ما فعلت . كنت أريد أن أمنحك فرصة صغيرة فغدرت بى . امتلأت غرورا . كما خرجت منك، أعود إليك . أنا الذى أقرر كل شىء ، وأنت تطيع قرارى . كنت فى فزع هائل ، وانتابنى خوفى القديم . قال لى : بدونى لن تفعل شيئاً. ونهض ليحضر لى الماء والدواء . وحمل لى ورقة من الطبيب تدعونى لزيارته . جرعت الدواء الذى ظننت أننى سأتخلص منه أخيرا . قال لى : عندما كنت فى المقهى، كنت أنا أحتسى الشاى خلفك ،كنت أراك وأنت تضحك . أعجبتنى طريقتك فى الضحك. كنت مشفقا عليك ، فوجهك لم يتغير . نفس الاصفرار والفزع . كنت تقلّد شخصاً آخر .

(البحرين)

وليد منير



الحالم

دائماً كنت أحلم بالأرجوانْ
يشعل الغيم تحت يدى
ويُضَرِّجُ وجه الفضا بدم السيسبانْ

دائماً كنت أحلم بامرأةٍ كالكمانْ
تتغلغلُ أنغامها فى ضلوعى
وأعزفها أين شئتُ
وأوقظ أوتارها فى نعاس المكانْ

دائماً كنت أحلم بالصولجانْ

ثم أخلع تاجى وأنزل عن عرش روحى
ليصعد طفلٌ صغيرٌ يُسمَّى الحنانْ

دائماً كنت أحلم بالرقص فى زحمة المهرجانْ
فأُنَقِّلُ خطوى على دَرَجٍ
وأحيط السما بيدىَّ وأهمس
فى أذنها: كم أنا مولعٌ بك ياشهرزاد
ولكن مثلى يخاف إذا خذلته الأساطير أن يكسب الأصدقاء الرهانْ

دائماً كنت أحلم بالموت تحت شراعٍ بعيدٍ
لكى أملأ الرئتين من البحرِ
أو أنتشى بالطيور التى حملت فى جَناحِ المشارقِ أيامها
فى جَناحِ المغارب لذَّتَها
واستمدَّت من الريح أفكارها
فعلت فوق إحساسها بالزمانْ

دائماً كنت أحلم بالسير فى غابة السنديانْ
بالهبوط مع الحيوانات من قمة التلِّ
حتى جروف المياهِ
بصيد الفراشاتِ
بالدوران مع النورِ والظلِّ

بالنفخ فى الناى تحت غصون البساطةِ
بالنوم فى قطرةٍ من ندى الفجر
بالبحث عن كلماتٍ
تعيد إلى ذكرياتِ السلافةِ شوق الدنانْ

دائماً كنت أحلم بالناس ينصرفون
وتأتى الكواكب تحمل
بعض سلالٍ من النورِ
فيها طعام ملائكةٍ
ورضا أمهاتٍ
وأزهار عيدٍ سعيدٍ
فاكتشف السرَّ فى أن كل المرايا تحيلُ إلى بعضها البعض
حتى تحلَّ الحياة جدائلها فى الصدى
ويعود التراب إلى الزعفرانْ

دائماً كنت أحلم أن الرحى تطحن الوقتَ
فى خطوة الديدبانْ
أن سنَّارة صادقت سمكاتٍ ثلاثاً
وعادت إلى ساحة البيت خاليةً
أن جرواً صغيراً تأمل أحزانه فى الضحى
وعدا نحو صاحبه

وغفا هكذا للأَبَدْ
أن طيف الكَبَدْ
عندما مرَّ بى
ندَّ عن صرخةٍ
ثم خلَّفت النارُ هذا الدخانْ

دائماً كنت أحلم أن خلية نحلٍ
تبارك فوق جبينى رحيق الحكايا
وتفتح شهد الأمانى على وخزةٍ فى الفؤادِ
فأكسب طعْمَ الحنينِ
وأخسر طَعْمَ الأمانْ

دائماً كنت أحلم أن نجوم المغارات تعبر فوق حِصَانْ
أن لون المحارة يبيضُّ حتى يشفَّ عن الروحِ
أن الكنوز تشى بخطى الله فى واحةِ الليلِ
أن بديع الزمان يغادر سجعَ المقامةِ
ثم يقاسمنى تمرتى
أن «ريم» تقبلنى
فيرف الهديل على نخل ذاكرتى
ويرفُ الجُمانْ

دائماً كنت أحلم بالذوبانْ

كبياض الشموعِ

كرائحةِ العطرِ

كالملحِ

فى ملكوت الرؤى..

دائماً كنت أحلم بالنوسانْ

فى فراغ السنين التى انتبهت فجأةً للحنينِ

ولم تنصرفْ عن دموع الحقيقةِ

أو تنحرفْ عن فم الأقحوانْ

دائماً كنت أحلم أن أحلمَ:

الحلمُ ليس سوى إبرةٍ

ترتق الفتق فى ثوب أوقاتنا

لمسةٌ تعترينا

عيونٌ ترانا

مدى يتفجَّرُ داخلنا

ويداوى طفولتنا الأبدية

من شوكة اليأسِ

أو لدغةِ الأفعوانْ

ماهر شفيق فريد

نجيب محفوظ: البـــحث عن المــعـــنـى

من مظاهر الاهتمام الحار بالثقافة العربية ـ قديمها وجديدها ـ فى العالم الأنجلو ـ سكسونى اليوم صدور سلسلة جـديدة عن دار «راوتلدج» للنشـر (لندن / نيويورك) عنوانها «الفكر والثقافة العربيان». وقد صدر من هذه السلسلة حتى الآن سبعة كتب: **الفـارابى، ابن سينا، ابن خلدون، ابن رشد، موسى بن مـيمون، الموروث اللغـوى العـربى، التـراث الكلاسى فى الإسلام** (فى المطبعة الآن كتاب ثامن عن ابن عربى). وأخيراً الكتاب الذى أعرض له فى هذه الصفحات: «**نجيب محفوظ : البحث عن المعنى**»[1] من تأليف الدكتور **رشيد العنانى**، المحاضر فى الدراسات العربية والإسلامية بجامعة إكستر البريطانية.[2]

وقد قدّم الناشر للكتاب بكلمة يقول فيها إن **محفوظ** أهم قاص عربى فى هذا القرن. وإذ ولد فى ١٩١١ كانت حياته الأدبية الطويلة الغزيرة الإنتاج مرآة لتطور الرواية، من حيث هى جنس أدبى، فى اللغة العربية. إن كتبه سجل غنى للتوترات المأسوية التي تحف ببحث أمته عن الحرية والتحديث. وقد تُوجت هذه الحياة بحصوله على جائزة نوبل للأدب فى ١٩٨٨ .

وفى هذه الدراسة الشاملة لإنجاز **محفوظ** يقدم **رشيد العنانى** عرضا منهجيا لحياة كاتبه وبيئته، والمؤثرات المحلية والأجنبية فى أدبه، وعناصر فكره وتقنيته وتطور صنعته الكتابية. وعى حين يخصص قسما مستقلا لكل كتاب من كتبه ـ تقريبا ـ فإنه يؤكد ـ عناصر الاستمرار فى عمله من حيث الخيوط الفكرية والتقنيات الفنية على السواء. ويوجه سهامه، بوجه خاص، إلى التقسيم التقليدى لانتاج **محفوظ** إلى أربع

مراحل: تاريخية، وواقعية، وحداثية، وأصيلة أو تراثية. فعنده أن كل هذه المراحل تتداخل، ويأخذ بعضها برقاب بعض فى نتاجه المتنوع الذى لا يخشى التجريب.

والكتاب، بمعنى من المعانى، هو قصة رفض محفوظ لقوالب القصة الغربية - بعد تلمذة باكرة لها - من أجل التعبير عن رؤيته الخاصة للإنسان والمجتمع وذلك - فى مرحلته الأخيرة بخاصة - من خلال أشكال تستوحى فنون القص العربية (كتاب ألف ليلة وليلة، السير والملاحم الشعبية، الحكاية والنادرة، إلخ..)

صدّر رشيد العنانى كتابه بقول محفوظ عن بطله كمال عبد الجواد فى «قصر الشوق»:«لفّه شعور بأنه ضحية اعتداء منكر تآمر به عليه القدر وقانون الوراثة ونظام الطبقات ..وتراءى له شخصه التعيس وهو يقف وحده أمام هذه القوى مجتمعة وجرحه ينزف فلا يظفر بأس». وفى هذا لفت إلى الموقع المركزى الذى تحتله أزمة كمال الروحية والفكرية من إنتاج محفوظ.

وفى الفصل الأول «الكاتب وعالمه» يتحدث المؤلف عن طفولة محفوظ وأسرته وبيئته المحلية وتعليمه والمؤثرات الفكرية فيه ومعتقداته السياسية وتعاطفاته ووظيفته الحكومية وصورته الشخصية. والفصل وافٍ بالغرض، وإن كان يغطى أرضا قطعها - باقتدار - محمد جبريل فى كتابه المسمى « نجيب محفوظ : صداقة جيلين» الذى لايذكره المؤلف. وهو يستخدم مقتطفات من أعمال محفوظ لإلقاء الضوء على المهاد السياسى والاجتماعى الذى شب فى ظله، فيتحدث مثلا عن ثورة ١٩١٩ ويورد من رواية «المرايا»:

«عرفت فى ذلك الصباح أن جارنا الشاب أنور الحلوانى قد قتل، برصاصة، فى مظاهرة، بيد جندى إنجليزى. عرفت لأول مرة فعل «القتل» فى تجربة حية لا فى حكاية من الحكايات الشعبية، وسمعت لأول مرة عن «الرصاصة» فى أول اتصال سمعى بإحدى منجزات الحضارة، وثمة لفظة جديدة أيضا «مظاهرة» استدعت الكثير من الشرح والتفسير، وربما لأول مرة سمعت عن ممثل جنس بشرى جديد فى حياتى الصغيرة هو «الإنجليزى».

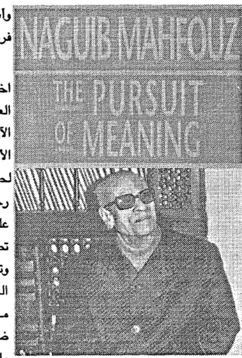
ويتحدث العنانى عن قراءات محفوظ لروايات المغامرة عند رايدر هاجارد، وروايات السير ولتر سكوت التاريخية، ورومنسيات المنفلوطى، وثورة طه حسين الفكرية، ودعوة سلامة موسى إلى العلم والاشتراكية والصناعة وتحرير المرأة، ومزج العقاد للأدب بالفلسفة، وسنى دراسته الجماعية.

ويورد العنانى من مقابلة أُجريت مع محفوظ قوله إن أهم الكتاب الذين شدوا انتباهه هم: تولستوى، ديستوفيسكى، تشكوف، موپا سان، بروست، كافكا، شكسبير، أونيل، إبسن، سترندبرج، بكت، ملفل، دوس پاسوس. ولم يحب همنجواى إلا فى رواية واحدة «العجوز والبحر»، بينما نفر من فوكنر لصعوبته. ويثنى على رواية جوزيف كونراد «قلب الظلمات» بينما يصف الرواية الجديدة» (روب جرييه، ميشيل بوتور، إلخ..) بأنها هراء.

وفى الفصل الثانى «النظر إلى الوراء إلى الحاضر: الروايات التاريخية» يتضمن العنوان - كما هو واضح

من المفارقة الظاهرة فيه - أن روايات محفوظ التاريخية إنما هي إسقاط على الحاضر: عبث الأقدار، رادوبيس، كفاح طيبة. ويتحدث عن الشكل في هذه الروايات ثم يردفها بـ «أمام العرش» و «العائش في الحقيقة»، وإن كانتا تنتميان إلى فترة أحدث.

و «أمام العرش» - التي تحمل عنوانا فرعيا هو «حوار مع رجال مصر من مينا حتى أنور السادات» - عرض لتاريخ مصر السياسي، يرجع إلى الوراء ٥٠٠٠ سنة، بدءاً بمينا من الأسرة الأولى موحد الوجهين البحري والقبلي وانتهاء باغتيال السادات. و «العرش» هنا هو عرش أوزيريس، رب العالم الآخر الذي يمثل أمامه حكام مصر بحسناتهم وسيئاتهم كي يقضي في أمرهم. يقول مصطفى النحاس، مثلا، لجمال عبد الناصر: «اغفلت الحرية وحقوق الإنسان، ولا أنكر انك كنت أمانا للفقراء ولكنك كنت وبالا على أهل الرأي والمثقفين وهم طليعة أبناء الأمة، انهلت عليهم اعتقالا وسجنا وشنقا وقتلا حتى أذللت كرامتهم وأهنت إنسانيتهم ومحقت إيجابيتهم... ليتك تواضعت في طموحك، ليتك عكفت على إصلاح وطنك وفتح نوافذ التقدم له في شتى مجالات الحضارة، إن تنمية القرية المصرية أهم من تبني ثورات العالم، إن تشجيع البحث العلمي أهم من حملة اليمن، ومكافحة الأمية أهم من مكافحة الامبريالية العالمية،



واسفاه لقد ضيعت على الوطن فرصة لم تتح له من قبل».

أما «العائش في الحقيقة»، فهو اخناتون صاحب الثورة الروحية العظيمة، والرجل الذي اختلفت فيه الآراء بين مادح وقادح. فالكاهن الأكبر مثلا يقول إنه كان ضعيفا لحد الحقد على الأقوياء جميعا من رجال وكهنة وآلهة. وقد اخترع إلها على مثاله في الضعف والأنوثة، تصوره أبا وأما في وقت واحد، وتصور له وظيفة وحيدة هي الحب!.. وغرق في مستنقع الحماقة معرضا عن واجباته الملكية.. حتى ضاعت الامبراطورية وخربت مصر» وإن كانت هذه الآراء تصطبغ - كما هو طبيعي - بمصالح المتكلم وموقعه من الصراع بين ديانة آمون القديم والمعبود الجديد آتون.

والفصل الثالث «**أوجاع الميلاد الجديد: صراع الماضي والحاضر**» يتناول خمس روايات هي: **خان الخليلي، القاهرة الجديدة، زقاق المدق، السراب، بداية ونهاية**. والخيط المهيمن على هذه الأعمال هو صراع القديم والجديد أو نظامين من القيم: أحدهما يتمرغ في طمأنينة الموروث، والآخر ينجذب إلى التحديث الغربي بكل ما يحف به من أخطار.

فرواية «**خان الخليلي**» تغطي عاما من حياة أسرة قاهرية خلال الحرب العالمية الثانية من سبتمبر ١٩٤١

إلى أغسطس ١٩٤٢ وذلك أثناء غارات الألمان الجوية على مدينة القاهرة.

و «القاهرة الجديدة» محورها الاختيارات المعنوية، على المستويين الشخصى والاجتماعى. و «زقاق المدق» (١٩٤٧) ترتد بنا إلى الأحياء الشعبية التى التقيناها فى رواية «خان الخليلى». إن مصر ما زالت فى قبضة الحرب العالمية الثانية، وإن تكن قد قطعت فى طريق التقدم بضع خطوات. والأحداث - فيما يبدو - تدور فى أواخر ١٩٤٤ أو أوائل ١٩٤٥, والحرب على أية حال تنتهى قبل انتهاء أحداث الرواية.

أما «السراب» (١٩٤٨) فتنقلنا من أحياء القاهرة القديمة إلى ضاحية المنيل جنوب غربى العاصمة، ومن فقراء زقاق المدق ننتقل إلى الطبقة المتوسطة والطبقات الموسرة، حيث أسرة غنية من أصل تركى. وبخلاف الحال فى «خان الخليلى» و «زقاق المدق» لا نجد للحرب دورا هنا، وإنما نحن فى نقطة غير محددة من عقد الثلاثينيات. وأهم من ذلك أن بؤرة الاهتمام تنتقل من المجتمع إلى الذات الفردية، فالواقع هنا نفسانى أكثر منه ناتوراليا أو طبيعيا.

و «بداية ونهاية» (١٩٤٩) مسرحها القاهرة فى منتصف الثلاثينيات، وأحياء شبرا الفقيرة. وتنم الرواية عن عمق فى الرؤية وسيطرة على التقنية لا عهد لمحفوظ بهما من قبل، مع رؤية مأساوية تؤكد دور القدر - ميتافيزيقيا واجتماعيا - فى تقرير مصائر الأفراد.

فإذا كان الفصل الرابع «الزمن والإنسان»: أربع حكايات مصرية» حدثنا رشيد العنانى عن الثلاثية، وروايات: الباقى من الزمن ساعة، يوم قتل الزعيم، قشتمر. عند العنانى أن بطل الثلاثية هو الزمن تلك القوة المجهولة التى تحمل البشر على تيارها، والتى أجهدت عقولا من طبقة زينون الإيلى وكانط وبرجسون وهيدجر (هذه الملحوظة الأخيرة من عندى). أما «الباقى من الزمن ساعة» فتسجل التاريخ السياسى لمصر فى القرن العشرين منذ ثورة ١٩١٩ ضد الاحتلال البريطانى حتى اتفاقيات كامب ديفيد وتوقيع معاهدة السلام مع إسرائيل فى ١٩٧٩ . ثم تتوقف الرواية قبل اغتيال السادات فى ١٩٨١ . وهذا الحادث الأخير هو محور رواية «يوم قتل الزعيم» وهى عمل متوسط الطول يقع فى أقل من تسعين صفحة.

ورواية «قشتمر» عن تغيرات المجتمع المصرى وأثرها فى حيوات الأفراد عبر رقعة زمنية طويلة. وبدلا من أن تتناول أجيالا من أسرة واحدة، تُحدِّث عن مجموعة من الأصدقاء يمثلون - فيما بينهم - قطاعا من مجتمع المدينة. ويغلب على الرواية طابع النوسطالجيا أو الحنين إلى الماضى كما يبدو من فاتحتها:

«العباسية فى شبابها المنطوى. واحة فى قلب صحراء مترامية. فى شرقيها تقوم السرايات كالقلاع وفى غربيها تتجاور البيوت الصغيرة مزهوة بجدتها وحدائقها الخلفية. تكتنفها من أكثر من ناحية حقول الخضر والنخيل والحناء وغابات التين الشوكى. يشملها هدوء عذب وسكينة سابقة لولا أزيز الترام الأبيض بين الحين والحين فى مسيرته الدائبة ما بين مصر الجديدة والعتبة الخضراء. ويهب عليها هواء الصحراء الجاف فيستعير من الحقول أطيابها مثيرا فى الصدور حبها المكنون. ولكن عند

الاصيل يطوف بشوارعها عازف الرباب المتسول بجلباب على اللحم، حافيا جاحظ العينين، يشدو بصوت أجش لا يخلو من تأثير نافذ:

آمنت لك يادهر

ورجعت خنتنى

والفصل الخامس «الحلم المجهض: على الأرض كما فى السماء» يتناول روايات: اللص والكلاب، السمان والخريف، الطريق، الشحاذ، ثرثرة فوق النيل، ميرامار، الحب تحت المطر، الكرنك، قلب الليل، عصر الحب، أفراح القبة. وفى أولى هذه الروايات ـ «اللص والكلاب» ـ يلح **محفوظ** على عنصر العبثية فى تصريف شئون الكون:

«تعب بلا فائدة. ذلك أنك قتلت شعبان حسين. من أنت ياشعبان؟ أنا لا أعرفك وأنت لا تعرفنى. هل لك أطفال؟ هل تصورت يوما أن يقتلك إنسان لا تعرفه ولا يعرفك. هل تصورت أن تقتل بلا سبب؟ أن تقتل لأن نبوية سليمان تزوجت من عليش سدره؟ وأن تقتل خطأ ولا يقتل عليش أو نبوية أو رءوف صوابا؟ وأنا القاتل لا أفهم شيئا ولا الشيخ على الجنيدى نفسه يستطيع أن يفهم. أردت أن أحل جانبا من اللغز فكشفت عن لغز أغمض».

أما فى باقى الروايات فيتناول محفوظ خيوط العلاقة بين الفرد والسلطة، والبحث عن الحرية والكرامة والأمن، والسعى الميتافيزيقى، والبحث عن معنى للحياة. وتدور هذه الخيوط فى سياق وجودى ـ تاريخى كما فى تأملات انيس زكى («ثرثرة فوق النيل»): «هل اجتمع هؤلاء الأصدقاء ـ كما يجتمعون الليلة ـ بثياب مختلفة فى العصر الرومانى؟ وهل شهدوا حريق روما؟ ولماذا انفصل القمر عن الأرض جاذبا وراءه الجبال؟ ومن من رجال الثورة الفرنسية الذى قتل فى الحمام بيد امرأة جميلة؟ وماعدد الذين ماتوا من معاصريه بسبب الإمساك المزمن؟»

وكذلك المقتطف من تأملات الحكيم المصرى القديم إيبو ـ ور وهو ينشد فرعون:

«إن ندماءك كذبوا عليك

هذه سنوات حرب وبلاء

ما هذا الذى حدث فى مصر

إن النيل لا يزال يأتى بفيضانه

إن من كان لا يمتلك أضحى الآن من الأثرياء

يا ليتنى رفعت صوتى فى ذلك الوقت

لديك الحكمة والبصيرة والعدالة

ولكنك تترك الفساد ينهش البلاد

انظر كيف تمتهن أوامرك

وهل لك أن تأمر حتى يأتيك من يحدثك بالحقيقة؟»

وتنتهى الرواية بقول انيس زكى المسطول دائما، ولكن كلامه لا يخلو من حكمة:

«أصل المتاعب مهارة قرد تعلم كيف يسير على قدمين فحرر يديه.. وهبط من جنة القرود فوق الأشجار إلى أرض الغابة.. وقالو له عد إلى الأشجار وإلا أطبقت عليك الوحوش.. فقبض على غصن شجرة بيد وعلى حجر بيد وتقدم فى حذر وهو يمد بصره إلى طريق لا نهاية له».

وفى رواية «الكرنك» يتأمل الراوى المتقدم فى السن قائلا:

«عجبت لحال وطنى. إنه رغم انحرافه يتضخم ويتعظم ويتعملق، يملك القوة والنفوذ، يصنع الأشياء من الإبرة حتى الصاروخ، يبشر باتجاه إنسانى عظيم، ولكن ما بال الإنسان فيه قد تضاءل وتهافت حتى صار فى تفاهة بعوضة، ما باله يمضى بلا حقوق ولا كرامة ولاحماية»

ويتساءل - قبل ذلك بصفحات قليلة -

«الا يستحق إنشاء دولتنا العلمية الاشتراكية الصناعية التى تملك اكبر قوة فى الشرق الأوسط، الا تستحق ان نتحمل فى سبيلها تلك الآلام؟»

وهى تساؤلات لا تجد إجابة، او الأدق أنها تحتمل أكثر من جواب. فالفن كما هو معروف طرح أسئلة أكثر منه تقديم إجابات .

ومع الفصل السادس «شذرات الزمن : روايات الأخبار»[٣] ينقلنا رشيد العنانى إلى روايات : المرايا، حكايات حارتنا ، حديث الصباح والمساء، صباح الورد، أولاد حارتنا، ملحمة الحرافيش، ليالى الف ليلة، رحلة ابن فطومة.

ويرصد الناقد عددا من الظواهر الفكرية والفنية فى هذه الأعمال. فهناك مثلا النثر الموجز المحكم الذى يعكس شلل الإرادة الإنسانية إزاء لغز القدر، كما فى وصف الراوى لموت جعفر خليل:

«غادر مسكنه فى الثامنة مساء، فزلت قدمه فوق قشرة موز ففقد توازنه وسقط فارتطم رأسه بحافة الطوار وسرعان ما فاضت روحه فى ثوان معدودات أمام باب العمارة» (المرايا)

وهناك جو التكية والدروشة وأناشيد الصوفية:

«درويش ولكنه ليس كالدراويش الذين رأيت من قبل، طاعن فى الكبر، مديد فى الطول، وجهه بحيرة من نور مشع. عباءته خضراء وعمامته الطويلة بيضاء وفخامته فوق كل تصور وخيال. ومن شدة حملقتى فيه أثمل بنوره فيملأ منظره الكون. وخاطر طيب يقول لى إنه صاحب المكان وولى الأمر» (حكايات حارتنا)

وهناك ابتعاث الماضى الذى كاد يطويه النسيان:

«رحنا نتذكر ونقلب صفحات الماضى البعيد والقريب. جلنا معا فى جنبات عالم حافل بالأموات الا ما أكثر الراحلين، كأن الوجوه لم تشرق بالسناء والسنى فى ظلمات الوجود وكأن الثغور لم ترقص بالضحك» (صباح الورد)

ثم يعود الكاتب إلى التكية وما يحيط بها من اشجار وعصافير وعشب أخضر ودراويش منشدين فى ملحمة «الحرافيش»:

«البوابة تناديه. تهمس فى قلبه أن اطرق، استأذن، ادخل، فز بالنعيم والهدوء والطرب، تحول إلى ثمرة توت، امتلئ بالرحيق العذب، انفث الحرير، وسوف تقطفك أيد طاهرة فى فرح وحبور»

بيد أنه - عاشور الناجى - حين ينادى الدراويش لا يتلقى جوابا:

«إنهم يتوارون لا يردون. حتى العاصفير ترمقه بحذر. يجهلون لغته ويجهل لغتهم. الجدول كف عن

الجريان. الأعشاب توقفت عن الرقص. لاشىء فى حاجة إلى خدماته»

والفصل السابع «قضايا الشكل: دراسة حالة «حضرة المحترم» دراسة متأنية لهذه الرواية من حيث الحبكة، ووجهة النظر، والخيوط والتقديم، ورسم الشخصيات، واللغة المستخدمة.

ويقول رشيد العنانى إن حبكة الرواية بسيطة، فهى تدور حول شخصية واحدة نرى كل شىء من خلال عينيها وعلى محورها تدور الأحداث. وكل الشخصيات الأخرى مهمة بقدر ما تدخل حياة عثمان بيومى، على سبيل التوازى أو التضاد أو التقاطع. إن محفوظ لا يحدثنا عما يدور فى عقل بطله، وإنما يقدم الأفكار الفعلية للشخصية:

«راح يلوم نفسه كيف فاته أن يرى بكل عناية حجرة صاحب السعادة المدير العام، كيف فاته أن يملأ عينيه من وجهه وشخصه، كيف لم يحاول أن يقف على سر السحر الذى يخضع به الجميع فيجعلهم طوع إشارة منه هذه هى القوة المعبودة وهى الجمال أيضا. هى سر من أسرار الكون. على الأرض تطرح أسرار إلهية لاحصر لها لمن له عين وبصيرة. إن الزمن قصير بين الاستقبال والتوديع ولكنه لانهائى أيضا. الويل للذى ينسى هذه الحقيقة».

ويراوح محفوظ بين السردى وتداعى الأفكار الطليق متنقلا بذلك بين الواقع والخيال، الجليل والمبتذل، الشعر والنثر، الدال والمفرغ من الدلالة كما فى هذا الوصف للقاء عارض بين عثمان وسيدة ـ حبيبة شبابه التى هجرها من أجل طموحه الوظيفى:

«صادفها صباح الجمعة فى الخيمية بصحبة أمها. تلاقت عيناهما لحظة ثم حولتهما عنه فى غير مبالاة. لم تلتفت وراءها. تجلى له معنى من معانى الموت، كما خرج أبوه من الجنة بإرادته، وكما يخوض العذاب بشموخ وكبرياء»

ويبرز رشيد العنانى استخدام محفوظ للغة ذات إيحاءات دينية وذلك لإلقاء ضوء ساخر على مطامح بطله الدنيوية. ويستخدم عناقيد من الصور بعينها فى هذا المجال (النار، النور، إلخ..) لها جذورها فى التراث الصوفى:

«إنى أشتعل ياربى.

النار ترعى روحه من جذورها حتى هامتها المحلقة فى الأحلام. وقد تراءت له الدنيا من خلال نظرة ملهمة واحدة كمجموعة من نور باهر، فاحتواها بقلبه وشد عليها بجنون. كان دائما يحلم ويرغب يريد ولكنه فى هذه المرة اشتعل، وعلى ضوء النار المقدسة لمح معنى الحياة»

والفصل الثامن والأخير (**«صور الله والموت والمجتمع: القصص القصير والمسرحيات»**) يتناول بدايات القصة القصيرة عند محفوظ (**مجموعة «همس الجنون»**)، والبداية الثانية حين عاد إليها بعد انقطاع طويل (**مجموعة «دنيا الله»**)، وفراره إلى العبث والمحال، ومسرحياته، وحوارياته، وارتداده عن الاتجاه العبثى. ويصل بنا الناقد إلى مجموعة محفوظ الأخيرة «الفجر الكاذب» حيث يفرد بالذكر أقصوصة **«نصف يوم»** التى تستعرض، فى أربع صفحات لا غير، حياة كاملة منذ كان الراوى طفلا يقضى يومه الأول فى

المدرسة إلى أن غدا عجوزا عاجزا عن عبور شارع مزدحم.

تلى هذه الفصول الثمانية الملاحق المألوفة فى الأعمال الأكاديمية: هوامش، ثم قائمة بأعمال محفوظ وتواريخها، وببلوجرافيا. ويضع القارئ - الأجنبى بخاصة - الكتاب وقد ألمّ بصورة شاملة لأعمال محفوظ منذ ترجمته لكتاب جيمز بيكى «مصر القديمة» إلى يومنا هذا. لقد أدى رشيد العنانى عمله بكفاءة وضمير حى. إنه ينتمى إلى ذلك الموروث الجليل من الأساتذة المصريين الذين تخصصوا فى الأدب الإنجليزى ثم انتقلوا منه إلى دراسات الأدب المقارن. محمود المنزلاوى، محمد مصطفى بدوى، فاروق عبد الوهاب (وأيضا: صبرى حافظ، وإن لم يكن متخصصا فى الأدب الإنجليزى)

ينم الكتاب عن مقدرة تنظيمية عالية، واستقلال فى الرأى (انظر مثلا نقضه لدعوى نجيب محفوظ انه يتأثر بالمدرسة الناتورالية، ص ١٩)، وحس نقدى لا يعرف المجاملة (انظر ملاحظاته القاسية عن «همس الجنون» و «عصر الحب» و «أفراح القبة»). هذا ناقد يزن كلماته ولا يعرف التزيد والحشود والإطناب الذى يعيب كتابات إبراهيم فتحى وعبد الرحمن أبو عوف وغيرهما من الأغمار.

هل لى، رغم ذلك، أن أصحح خطأ شائعا؟ يقول رشيد العنانى فى ص ٦٧ - متابعا فى ذلك الرأى السائد - إن حسنين ينتحر فى ختام رواية «بداية ونهاية» بعد أن أرغم أخته نفيسة على الانتحار. ألا فليشهد القاصى والدانى: إن حسنين - كما قال لى الأستاذ نفسه ذات مرة، وهو أمامكم فاسألوه - قد انتحر انتحارا معنويا وليس بدنيا. وقد قال لى نجيب يومها: إنه أجبن من أن ينتحر، فضلا عن أنه ضابط يعرف السباحة ومن ثم فما كان، لو أراد الانتحار، ليرمى نفسه فى النيل. قد تبدو هذه نقطة صغيرة ولكنها فى الواقع تغير من مفهومنا للرواية بأكملها، فضلا عما تتضمنه من إساءة فهم لحقيقة شخصية حسنين.

فى الكتاب هفوتان صغيرتان [٤]. فى ص ٢٣١ يقول رشيد العنانى إن سلسلة «بنجوين» المعروفة تصدر فى لندن، والصواب انها تصدر فى هارموندزورث، ميدل سكس، وليس فى لندن.

وفى ص ٢٥٧ يكتب:

A number of other stories has been trarslated

والصواب have لا has.

هوامش

١- مقالتى هذه هى - فيما أحسب - ثالث عرض مفصل لكتاب رشيد العنانى إذ سبقتها مقالة للناقد الراحل د.على شلش فى مجلة «الهلال»، وأخرى للروائى إبراهيم عبد المجيد فى مجلة «العربى» الكويتية.

٢ - بدأ رشيد العناني حياته الأدبية بنشر مقالات عن اتجاهات النقد الأدبى عند كولردج، وإزرا باوند فى مجلة «الجديد» فى السبعينيات. وفى فترة أحدث أخرج اللغة العربية:

ـ «عالم نجيب محفوظ من خلال رواياته»، سلسلة كتاب الهلال.

ـ «المعنى المراوغ» (١٩٩٣) وهو مجموعة مقالات.

ومن مقالاته:

ـ «خواطر حول آراء لويس عوض فى قضية اللغة فى أدب نجيب محفوظ»، «الحياة»، ١٥ سبتمبر ١٩٨٩ .

ـ «نجيب محفوظ والزمن الضائع فى قشتمر»، مجلة «الهلال» ديسمبر١٩٨٩ .

ـ «نجيب محفوظ يشخص الداء ويصف الدواء»، الأهرام الدولى، ٢ إبرايل ١٩٩٠ .

ـ «خواطر معجمية» (عن المورد: قاموس عربى ـ انكليزى لروحى البعلبكى) مجلة «الناقد» (لندن)، فبراير ١٩٩٠ .

ـ «الناقد والعمل الأول» (عن رواية هالة البدرى « السباحة فى قمم على قاع المحيط»، مجلة «الناقد» (لندن)، ابريل ١٩٩٠ . وله باللغة الإنجليزية:

ـ رسالة دكتوراه (غير منشورة): «حضرة المحترم» لنجيب محفوظ: ترجمة وتقديم نقدى» جامعة إكستر، ١٩٨٤ .

ـ ترجمة لرواية محفوظ «حضرة المحترم» مع مقدمة (١٩٨٦).

ـ ترجمة لمسرحية الفرد فرج» على جناح التبريزى وتابعه قفة» (تحت عنوان «القافلة» (١٩٨٩).

ـ ترجمة لأقصوصة محفوظ «على ضوء النجوم»، فى «ذاجارديان» ١٢ ديسمبر ,١٩٩١

ومن مقالاته بالإنجليزية:

ـ «الدين فى روايات نجيب محفوظ»، «نشرة الجمعية البريطانية لدراسات الشرق الأوسط»، السنة ١٥، العدد ٢/١، ,١٩٨٨

ـ «الروائى شاهد عيان سياسياً: نظرة لتقويم نجيب محفوظ لعصرى عبد الناصر والسادات»، «صحيفة الأدب العربى»، المجلد ٢١، ١٩٩٠، الناشر: أ. ج. بريل، لايدن، هولندا.

ـ «رحلة ابن فطومة» فى كتاب «دروب ذهبية»، تحرير أ رنتون، مطبعة كيرزون، لندن ,١٩٩٣

٣ ـ رويات الأخبار ترجمة لعبارة episodic novels. يقول الدكتور رشاد رشدى فى كتابه العمدة «فن القصة القصيرة» (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة، أكتوبر ١٩٧٠، ص ١٩٣): «قصص الأخبار هى الترجمة التى اعتقد أنها تناسب epicodic وهى القصص التى وصفها أرسطو بأنها تعتمد على عامل المصادفة وبذلك تتكون من عدة حكايات أو أخبار ليس بينها رابط آخر».

٤ ـ مادمنا بصدد تصويب الأخطاء فلأصوب خطأ فى كتاب آخر، باللغة الإنجليزية، عن محفوظ: «نجيب محفوظ: نوبل ١٩٨٦ منظورات مصرية، مجموعة مقالات نقدية»، تحرير د.محمد محمد عنانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ,١٩٨٩ تترجم الدكتورة هدى الصدة المقابلة التى أجراها فؤاد دوارة مع محفوظ، بمناسبة بلوغه الخمسين، فى مجلة «الكاتب» (١٩٦١). وتتحدث المترجمة (ص ١٦) عن «رواية» ستيوارت جلبرت المسماة «يوليسيز» والصواب أنها دراسة نقدية لرواية جويس، وليست رواية. وترسم الدكتورة الصدة الاسم الأول للمؤلف على انه Stewart وهو خطأ صوابه Stuart.

ناصر الحلوانى

طائر صغير لا يحلق



« لا أذكر متى ضللت طريقى أول مرة ، أذكر فقط ، أنى لم أكن طفلا .» قال لها وهما يجتازان القوس الحجرى العتيق ، وبوابته الخشبية الهائلة ، المرصعة بالقطع المعدنية المقببة . وفى أعلاه ؛ حيث الفجوة المعتمة المنحنية فى صعود والقوس الراعى القاهرة القديمة ، كان جسدا رماديا مشربا ببياض باهت لطائر صغير ، تتردد رأسه الدقيقة بين الاتجاهات فى خفة وسرعة ، وكأنه لا يُفلت من المارقين أحدا دون أن يلحظه .

وما كانا ليدريا به ، أو يرياه ، أو حتى يلحظان وجوده أو بقاياه الجافة المرتسمة على خشب الباب الهائل ، وكأنه يتحدى هذا الهول بضآلته ، يحاول أن يطمس ببرازه الشحيح كل هذا الوجود الكائن تحته، والدال على أزمات ولت ، وتركت مادتها . ربما لهذا اتخذ لسكناه ذات المكان ، الفاصل بين زمانين، وكأنه شاء أن يسكن خارج الأزمات جميعها . بالضبط حيث يقفان الآن ، يحيط كفها الرقيق الشهى بكفه الجامدة الشاغرة معا ، يحدثها عن هذه اللحظة «اللازمن» حيث نقف الآن ، وفوق رأسينا تماما كانت تتدلى أجساد المشنوقين ، مُهملة لأيام حتى يدركها العفن وحتى يدرك الخوف النفوس الحية، المارة تحتها فتحدثه ، أعرف ما الذى يمكن أن يحدث لى حين رؤيتى لجثة مشنوقة تتأرجح فوق رأسى ولكن ألم يتوقفوا عن ممارسة هذه العادة منذ وقت بعيد.

تمنى ، وبالتحديد حينما نطقت «**هذه العادة**» أن يقبلها ، تمنى لو أن جثة استطاعت أن تحتمل هذه السنين الطويلة ، وظلت فى رونق موتها الطازج ، ليمكنه أن يحتضن هذا الجسد الحى ، أن يقبلها ، أن يضاجعها على بلاطات الطريق المتربة ، بينما تأخذ الجثة فى التأرجح فوقهما .

لم يكن يعتقد لخياله مثل هذا الشذوذ ، ولكنه بقى مؤمنا بأن لمثل هذا الفعل دلالة مضادة لدلالة الموت المعلق ، الناشر رائحة العنف والخُوف . كان يود أن يخبرها أنها نصف محقة ، فقد توقفوا عن ممارسة هذه العادة بالفعل ، ولكن نصف الحقيقة يظل خبىء كلمة واحدة ، «**هنا**» ؛ حيث جمع الطائر الصغير قشاته المصفرة اليابسة وصنع عشه «**هنا**» على حافة التاريخ ، بين أزمان الوالى وأزمان الرئيس «**هنا**» ولكنه كان يستمتع بسذاجتها تلك ، لظنها القشرى فى أحداث العصور ، ومعارفها التى لا تكاد تتشكل حتى تتبخر ، وكأنها قطعة زجاج مصقولة ، لا تحتمل أكثر من طبقة خفيفة من الغبار أو البخار ، فيما استمتاعها الأعظم فى أنها لا تحوى سوى خيالات عابرة ، مثل طيور صغيرة ملونة . هى بالفعل تحب الطيور الصغيرة الملونة . «لقد مات أحد طيورى بالأمس ، كان رقيقا عاشقا ، صغيرا بقدر حبة العين ، أظنه كان يستطيع الرقاد على جفنى المفتوح ، وبقدره هذا كان عاشقا ودودا ، كنت أعجب أين يضع فى جسده الضئيل كل هذا الهوى لوليفته التى ظلت تتخبط فى جنبات القفص حين موته حتى أشتريت لها ذكرا آخر فهدأت ، أما أنا فلم أهدأ بعد موته حتى الآن» . وضغطت بكفها النحيل على أطراف أصابعه ، فلم تشعر بالضغطة الخفيفة على كتفها ، بقدر القطرة الساقطة على ، كان العصفور قد تبرز .

وكان هو فى صمته ، يفكر فى مدى الشسوع التى صارت عليه القاهرة ، حين رنت فى أذنه كلمات غائمة عن طيور وموت ، فرأى الجثث الحية ، تتخبط فى جوعها وعطشها بعد أيام من السير عبر صحراء لا تنتهى ، بينما الطيور الضخمة تنتظر اللحظة الحاسمة ، لتهبط إلى فرائسها المستسلمة ، وفكر أن الجوارح ترى الروح الخارجة عن بدنها ، فتدرك موته ، وتبدأ فى شحذ أجوافها ، وتتهيأ للبدن الخالص من أسباب الوجود ، ترتقب موته الحاسم ، أو الوشيك والمؤكد لتمارس انتقامها ، قاتلة فى البدء بذلك الأمر العسكرى الذى يغلف الأبدان المحمصة فى الشمس ، يرسم عرقها الناشف فرائط ملحية لأرض نائية ، تحملها تحت آباطها وعلى ظهرها ، راقدة فى الوهج الرملى ، لتختمر ، تتناثر حولها حبات

الرصاص النحاسية ، وأسلحة كانت للحرب ، فرضيت بالاتكاء عليها ، وكملها كعصى توازن غير مجدية، فالطيور القانصة تنافس القناصة فى طائراتهم المروحية ، أو هى تنتظر انتهاء لهوهم ، لتنقض كالعصفور الرقيق من حنية قوسه على حشرة كادت أن تصطدم بوجه الفتاة الماسكة يد حبيبها ، ويجتازان الآن البوابة من جهة القاهرة القديمة ، سائران على البلاطات المقببة المكحوتة بأقدام سحيقة إلى الطريق المرصوف بالأسفلت ، بينما يتخذ ورفيقته التى تعشق الطيور الملونة طريقهما إلى الدرب الضيق المبلط بقطع من البلاط المتآكلة بفعل الزمن الذى سكن إليها طويلا .

وعبر الدروب الكامدة ، المشغولة بالدكاكين الفقيرة ، سار بها ، يمران بالأجساد المحنية على أشيائها، تغزل ، تحيك ، ترسم ، تدق ، تتذكر ، تصنع من معارفها وجودا . تحيط بهما رائحة كثيفة ، مدهشة ولاسعة ، وأكداس من التوابل المركومة فى الأجولة اللامعة النظيفة ، يمسك يدها لتقفز بركة ماء صغيرة ، يعكس سطحها القاتم ضوء شمس زاهية الوهج ، وظل فتاة تحلق .

يلجان المدخل الرطب ، جدرانه حجرية ، مقشورة فى بعض أنحائها ، درجاته رخاميه الملامح تأخذهما إلى أعلى ، حتى تنتهى ، لتسلمها إلى درجات ضيقة ، خشبية ، لا يبدو للعين كيف تتماسك تحت اهتزازات الصعود . قال لها «لا تخافى» لقد صعدت عليها كثيرا ، وها أنا مازلت أفعل» .

كان السطح وحيدا منفردا بوهج الشمس ، وليس حجرة مفردة ، وكانت موسيقى قوية ، نحاسية التأثير . تأتى خافتة ، وكأنها تصدر عن النهار المشتعل من حولهما ، تسأل مندهشة «من أين تأتى هذه الموسيقى ، أشعرها قريبة ، ولكنى لا أراها » ويتجه إلى الباب الخشبى ، موشوم على قوسه العلوى قصيدة قديمة ، كطلسم ، قال «وجدته تحت ركام بيت منهار» ووضع المفتاح النحاسى الكبير ، ودفع بكفه عند منتصف القصيرة فانفتح الباب ، وأتتهما الموسيقى صادحة جلية فى خفوت ، واستطرد «دائما أترك الراديو مفتوحا على محطة الموسيقى ، فعندما تضطرين إلى الرجوع اليومى إلى مثل هذا المكان ، تصبحين فى حاجة إلى أن يستقبلك شىء ما ، وهاهو تشايكوفسكى يستقبلنا بمارش العبيد» .

كان المكان مزدحما بأكوام الكتب ، والصور المتربة المعلقة والمركونة إلى الحائط ، وبقايا سجائر ، وأوراق ممزقة ، وسرير صغير ، ومنضدة تزخر بالأقلام والأوراق المخطوطة ، وكوب شاى بارد ورصاصة حية ، وعلبة من القطيفة الزرقاء ، وشمعة قصيرة .

جالت بعينها فى المكان ، بدت وكأنها تتعرف عليه للمرة الأولى ، ووقفت أمام صورة غائمة ، سألته «مَن هما» ، «أبى وأمى» وسكن لبرهة واستطرد «ماتت أمى فى ٦٧ بتأثير حزنها علّى بعد ما ظنت أنى مت ، وفى ٧٣ مات أبى بتأثير فرحه ، كان عجوزا وقلبه لم يحتمل ، وها أنا ، خضت حربين ، وكما ترين، مازلت أصعد درجاتى الخشبية المهتزة ، وتستقبلنى الموسيقى ، وأشيائى التى ترينها». كانت تنظر إلى صورته بالزى العسكرى ، حليق الرأس . لوجهه صرامة ، ولكنها صرامة طفل يحاول أن يجعل لملامحه سمت الرجولة ، جاءها صوته «كنت صغيرا أخط الشعر فى الصفحات البعيدة بكراسات المدرسة ، وأحلم بما لا يجىء ، ولم يطل الأمر ، غادرت كراساتى وقريتى ، ووضعت نفسى رهن الموت ، حتى أجد ما أتعيش به ، وهكذا صرت جزءا من وقود الحرب ، قربانا محتملا ، زاهدا عن الدنيا لأجل الدنيا ، إن ثم مقابل فى كل الأحوال «سألته «هل كنت هناك رد وكأنه لم يسمعها» كان يوما مناسبا للشعر والموت معا ، واختيارى لم يكن ليغير من الأمر شيئا ، فقد جاءت الظهيرة بكل حملها من سنوات الغضب وبعين ميدوزا ، فعدنا كالدمى الهلعة ، موتى يهربون من الموت إلى موت ، يدوسون جثث الرفاق ويلمحون الدم المتسرب إلى الفراغ بين حبيبات الرمل الصفراء ، يصنع خرائط جديدة غامضة المعنى وكان علىّ أن أعدو ، وأن أخاف ، وأن أظل حاملا للسلاح الذى بات غير ذى معنى والرصاصات التى تثقل حركتى ، وأن أرى الرفاق مصروعين من حولى ، وعيونهم الذاهلة ، وأكفهم المحتضرة تعتصر الرمل ، وأرواحهم الآخذة فى التسرب عبر جروحهم ، وكان علىّ أن أقطر الصحراء ماشيا ، أسير فى الليل ، وأبحث فى النهار عن مكمن فلا تلمحنى الطائرات المروحية النشوانة ، ولم يكن من ملجأ سوى الرمال اللافحة ، وظلى الذى أراه يتجزأ أمامى ، وروحى الآخذة فى الجفاف ، تتخبط داخلى ، مثل عمود من الدخان الصلب المأسور فى بدن مغلق» .

تتجه إلى السرير الصغير ، تجلس بينما تجذبه إليها ، فيعبر جوارها ، تأخذ برأسه إلى صدرها ، فيحس الطفل الصغير يخرج منه ، يندفس فى صدر أمه ، ويسبح عائدا إلى أرضه ، حاملا زيه على جسده ، ونقوش قاتمة على ساقيه ، وسنوات يبقاها ناظرا إلى الأفق الجبلى ما وراء الماء .. ويرنو إلى عينيها ويحدثها «كان الأمر أشبه بترقب وقت اختبار صدقك ، أن تضعى لسانك الطرى على الجمرة غير الرحيمة ، لأجل إثبات ذاتك ، وجودك ، فبعد أسبوعين من التيه ، من غير ماء ، أو طعام . أو إحساس

بالحياة ، حتى رغم إدراك أنك تمشين ، تلتهبين بالشمس ، وترتعدين من البرد الصحراوى . كان نزالا غير عادل ، لا يتسم بالفروسية ، كان تيها وحشيا ، لا ينثنى يجذبك إلى قلبه ، دافعا بك إلى أقصى الجنون والإدراك معا ، ليضعك فى لحظة هى الموت والحياة ، الحياة بعد الموت ، أو الموت الحى ، عشب، ولا شىء آخر ، ولهذا كان ينبغى أن أعود» .

كانت ماتزال إلى جواره ، تستمع إليه بجسدها مباشرة ، وإن لم تستطع أن تستحضر إلى خيالها صورا دقيقة لما يحكى عنه «ما رأيك فى كوب شاى» قالت وهى تدفع جسده برقة ليرقد على السرير ، واستطردت «هذه المرة أنت الذكر الذى فقد أنثاه» وضحكت ، وفى ذات اللحظة كان هو يجتاز الماء الحائل والأفق الرملى والمسافة عائدا إلى حيث تبعثرت الخرائط الدموية ، موطن الأرواح والجوارح؛ حيث فقد أنثاه ، إلى صحرائه ، خارجا من المتاهة المؤقتة ، حاملا علبة من القطيفة الزرقاء ، ورصاصة حية .

من نافذته الضيقة فى الأعالى رآها ، خارجة من عتمة المدخل الرطب ، عائدة إلى ذكرها المشغول بأنثاه الجديدة ، نظرت بجانب وجهها إليه ، لم تبتسم ومضت تحمل وجه امرأة مغدورة ، تودع معشوقها الذى أهملها ، عارفة أنه حبها ، وأنه غير قادر على أن يكون لها تماما ، وأنه لن يصلح أبدا ، للعشق الخالص من الزمن ، وشوائب الرغبة الفاترة ، والذى يداوم عليه عصفورها الملون مثل حكاية لا تبلى ، حاولت أن تقفز بركة الماء ، رآها بعين الطائر ، ترتفع قليلا عن الأرض ، وعلى صفحة الماء القاتمة ، كانت صورتها ، من أسفل ، تسبح فى الظل المؤقت ، وتعلن أشياءها الكامنة فى وجه الشمس المطروحة على حافة الماء والتراب ، اللذين قنصا حق تأمل أنحاءها الخبيئة ، والتى رغبت أن تمنحه إياها ، فيما يحلق هو فوقها .

كانت خطوتها الهوائية قصيرة ، حانقة ، فانتهت مثلما تصل تماما إلى الجانب الآخر من الماء ، فما لبثت حبات الماء اللاهية وقطرات التراب الطينية أن صعدت هائمة إلى حيث استطاعت أن تلمس الجسر العارى لتمضى معه .

حاولت أن تنظر إليه لمرة أخيرة ، لتركز لعنتها الخالصة فى عينيه البعيدتين ، ولكنها لم تستطع ، آثرت احتمال أنه لم يعد هناك يراقبها ، ومضت تحاول أن تخبىء غضبها الساحق تحت جونلتها ؛ حيث

تشعر ببلل طيني كثيف . وكان هو يفكر أن خطأها أنها كرهته وكأنه المسئول عمّا صار إليه كل شيء من سوء ، وأنها يجب أن تنظر إليه باعتباره نتيجة مجسدة لهذه الأسباب ، وأنها ، أيضا ، كذلك . وحينما صار في سريره وحيدا أخذ قلمه وخط على الحائط الجيري جواره !! ومتى كان للعقل مثل هذا الوجود!!وفكر أنه قد ضيع على نفسه قدرا من المتعة .

كان يرى في نفسه إنسانا أخلاقيا إلى الدرجة التي تعوقه من أن يكون متحضرا وتذكر المجندات اللائي فاجأهن بهجومه على الدشمة الباردة ، تحت النار الأرضية ، سكن أمام وجودهن المادي والمكشوف له ، ظل لوهلة مصوبا رشاشه الصامت إليهن ، قدر من لا زمن لا نهائي ، أيقتلهن ، ومنذ سنوات وهو في اللظى اليومي ، منذ التيه والسير المهزوم عبر صحراء قاسية ، حتى يوم سار إلى الماء ، لم يعرف امرأة ، ولم تدع له الرصاصة النافذة في دفء صارم إلى فخذه وفقاً لاحتمالات أخرى ، فضغط زناده المنتصب ، مرفرفا بفوهة رشاشه ، مثل طائر صغير يحاول التحليق .

مد يده إلى العلبة القطيفة الزرقاء ، فتحها ، وقبض النيشان المترب ، تركه يتدلى بين أصبعيه ، وعلى الخريطة المعلقة فوق رأسه ، عبر به البحر الأحمر إلى الصحراء المصفرة ، مرددا في نفسه «الأحمر والأصفر معا هما لون الشمس الغاربة ، ان الأمر لم يكن مشرقا تماما ، مثلما أن الحمامة البيضاء ليست دوما رمزا ناجحا للسلام ، ان منديلا أبيض صغيرا قد يفي بالغرض في بعض الأحيان».

عندما قال لها «أن بيكاسو كان غاية في الذكاء حينما صنع هذا الرمز للسلام فقد وضع قناعا أبديا ، يسهل حمله وارتداءه ، ويقدر على إخفاء الكثير من النوايا الغامضة» قالت «كان سيكون أجمل لو صنعه على صورة ذكر الكناريا الملون ، إنه أكثر رقيا وجمالا من ذلك الطائر الصعلوك المبتذل ، كما أنه له صوت رائع ومثير» تذكر حوارهما وانزلق في سكون إلى ركنه الظليل في قلبه ، إلى حزنه ، وقام ثقيلا هادئا إلى أوراقه وكتب «لا زال الحزن يسلمنا إلى وحدتنا الفطرية ، ويدفعنا بقسوة عفوية إلى التقاء ذاتنا» .

ومن نافذة غرفته الوحيدة العالية ، كانت القاهرة ، تنبسط أمامه ، وكانت أضواؤها في عينيه المنداة، نجوما لا نهائية ، تسبح في فضاء معتم من أسطح البيوت القصيرة الواهية ، وركام الليل الآخذ

فى التسرب إلى الدروب الصغيرة الفقيرة ، مارا عبر نافذتها ، متخللا الوردات المشغولة فى ستارتها ، وكانت هى عائدة إلى وحدتها الخاصة ، تضئ مدخلها ، فتلمح الذكر الملون يرفرف بقوة راقدا على أنثاه الساكنة فى نشوة الطير ، فتبقى فى مكانها عند الباب المفتوح ، تراقبهما ، ولما قام عنها ، واهتز بدنها الملون منتفشا ، أغلقت بابها فى رفق واتجهت إليهما ، وفتحت الباب الصغير فى رقة ، وبدأت فى خلع ثيابها ، وكان هو فى نافذته ، يرتب تألقات المساء ، ويفكر فى الخروج من نافذته محلقا .

كانت بقعة الماء قد جفت ، وصعدت إلى فضائها حين اجتازها ، وفكر أن الكون يتخلق بهجرات العناصر إلى بعضها ، وأن لظله أن يحتمل خشونة الأسفلت وغبرة التراب ، وغباء التيه السالك إلى روحه ، يخطو فى الدرب الضيق ، عابرا شهوق البوابة يتأمل خطوطها المنحنية الرانحة والمستقيمة المحيطة بدورانها ، وعرائسها العالية تشج السماء بالحجر المتكرر ، يشم رائحة طلاء جديد ، لقطراته بياض مصفر لا يمتزج بالتراب الساقط إليه ، يسمع رفرفة طائر صغير هلع يصيء ذراعها ، وعلى جانب الطريق يلمح امرأة عجوزا تقعى ، تمد ذراعها فى الشمس ، وترتقب الذباب يحط عليها لتهبط بكفها بسرعة ، وبجوارها كومة ضئيلة من القش المغزول بالريش والخيوط تبلله لمعة لزجة ، وبقع ذبابات ميتة ، وفى الأعلى كانت الفجوة الصغيرة يسدها خليط الأسمنت الرمادى ، وفى الأسفل بعض السائحين يلتقطون صورا . كان يعرف أن شيئا لن يعود كما كان ، وأن على الطائر الصغير أن يفعل غير الترنح فى الفضاء ما بين المدائن .

يفوت فى روائح التوابل ، ويمر بمداخل الأبواب العتيقة ، يحمل فى قلبه تيها ، ويردد فى نفسه «لأى قاهرة حاربت ، لأى مدينة عدت ، وإلى أى المدن سأصير؟» ويراوح بين الخروج أو العودة ، فيما قدماه تمضيان ، غائبا عن إدراكهما معانى الاستمرار ، الوصول أو الرجوع ، أن تذهبا به إلى حيث تكون هى، أو حيث يريد أن يكون هو ، لا فرق ولا معنى .

وفى عشها كانت ، تنتصب تحت الماء ، ينهمر باردا إلى جسدها الزجاجى ، فتطلع السخونة الكامنة فيها عنها ، تفوح من أنحائها ، فتمر بكفيها الرخاميين على جهاتها الطازجة البلل . تدفع الماء إلى أعضائها لتتيح له النفاذ إلى الحر اللابد فيها فيزيحه ، فيصعد ، فيلهو به الذكر الملون الحائم حول

المسحمة ، تنسال حبات الماء الحية من رأسها إلى طرف عينيها ، فحافة شفتيها ، عنقها ، صاعدة فى سيلانها حتى تسكن بعضها قبة ثديها البسيط النافر ، أو تنزلق تتمسح بالهدُب النابت فى بشرتها ، لتذهب حتى الحافة بين البخر والولوج ، لتنشر بها العتمة المختبئة فى لذة لا تدركها القطرات الغائبة فى المهد المعتم ، فيهبط الذكر المحوم إليها ، يدفع بمنقاره إلى الظل الهائم ، ويقع على الجذع الطرى النافر ويمتص ركابته، وينتفض حائما، وخلفه بكل ثقلها البدنى تحلق خفيفة كبخور لدن يمر فى مسام الأشياء والفعال، فيصير زغبا للنشوة المداومة كحلم، وتحط على سريرها، تفكر فى الآدمى الحاطط على حافة نافذة قديمة يرقب أسطح البيوت. وأسوار المدينة العتيقة، ويعبر بواباتها فى رهبة، ويبتاع سجائر وضيعة، تاركا للأرملة الصبية القروش الباقية قائلا «خليهم له» ويمد يده عبر طاقة الكشك الضيق ليمسح رأس الرضيع الغافى يمتص حلمة الثدى المشدود بامتلاء ، والخارج من طوق جلبابها الأسود، ويمضى يتابعه دعاؤها له، حتى يخرج إلى الطريق، فينصهر صوتها الشمعى الممتلئ وتغمره الأصوات الحادة للسيارات المارقة، وهمهمات المارة، وألوان البيوت النحيلة العالية ، يتذكر الراديو الصغير فى حجرته، الموسيقى، النيشان فى العلبة الزرقاء،والراقدة فى سريرها، فاتحة كل نوافذها، وعارفة أن الذكر الملون لن يرحل، ولن يعود إلى انثاه المنتظرة فى القفص المفتوح ولا تخرج، ويذكر أن نيشانا شبيها تعلقه الأرملة الصبية فوق صورة باهتة لفتى يضع البيريه على رأسه، وابتسامة صلبة على شفتيه، ونظرة تائهة.

عرف أنه صائر إليها، تأخذ روحه وقدماه إلى طريقها، يشعل سيجارة ويمتصهاكرضيع، يحس الدخان ثقيلا، يلتقى ويخطو إلى الحديقة التى يعرفها للمرة الأولى، ويسير إلى المدخل الرخامى، يواجه المرآة الكبيرة، يرى فيها لوحة الموزاييك خلفه كاملة لا يحجب جسده منهاشيئا، فيلتف صاعدا، وعند الباب ذاته كما ذكرته فى حكاياتها، يقبض رأس الكائن النحاسى، يرفعها ببطء ويدعها تسقط مدوية، فتقوم عن سريرها، خالصة من أى رداء، وتكون خلف الباب، تلمس المقبض الذهبى، فينفتح ما بينهما، ويكون أمامها وتكون أمامه، خطوط فائرة الانحناء، تشكل شغفا نشوانا، شهى السكون،بدن صارم الامتلاء، مصقول الالتمام، مادا يده اليه، فلا يحرك ساكنا، ويذهب ببصره إلى الفضاء، فيرى الذكر الملون يحوم متخبطا بين الجدران، فيما نافذة كبيرة مفتوحة على سماء واسعة الزرقة.

عبد الناصر صالح



مرحباً أيها النّيل..

مثلَ لؤلؤةٍ عمَّدَتْها الشَواطئُ

فيِ مائِها السَّرْمَدىَ

لِتَطْبَعَ فيِ القَلبِ هذا الحنينَ المُفاجِئَ

حَطَّتْ يداىَ على مَوْجةٍ

دَثَّرَتْنى جَدائلُها المُستَحِمّةُ

فانْثالَ عِطرُ البَساتينِ

شَعْشَعَ نورُ المَيادينِ

رَفَّتْ طيورُ الحدائقِ تَسْتَمْطِرُ اللّحْنَ

بينَ حَريرِ الأصابعِ

قلتُ : تَخَطَّفَنى العِشقُ

ها جَسَدي مُرْتَعٌ للصّهيل

وها كَلماتي قَلائدُ للأغنياتِ التّي تتنزّلُ

كالمَطَرِ الأرجوانيّ

إنّي تَعَشّقْتُ ماءً يُعَمِّدُهُ النّيلُ كُلّ صَباحٍ،

فَداوَيْتُ روحي بِهِ

وتَوَضّأتُ في ضَوْءِ أمواجِهِ السّابِحاتِ

وحَطّتْ عَصافيرُ قَلْبي عليهِ

ارتَقَيْتُ لِسُدّتِهِ، قلتُ : يا مَلِكَ النّبْعِ

للطيْرِ رَقْصَتُها فوقَ عُشْبِ القُرى

للقَواقعِ أعراسُها في مرايا الأناشيدِ

للترّملِ نَخْلُ الجزيرةِ، للطّمْيِ بَيْدَرُ أيّامهِ القادماتِ

انتَظرني قَليلاً، لأحْجِبَ عن شَمسِ عَيْنيكَ قَوسَ الغُبارِ

انتَظرني، سأشْرَبُ نَخْبَكَ هذا المساءِ

وأمضي إلى طَلَلِ الرّاحلينَ

(الذّينَ أضاعوا توابيتَهُمْ فَرِحينَ

وعادوا، إلى عُرسِ هذا النّدى البِكْرِ)

يا سيّدي النّيلَ

كيفَ استَعَدْتَ رمادِيَ من سَطْوَةِ النّارِ

وأنقذْتَ عُمري من الاندِثار؟

لقد ضِقْتُ ذَرْعاً بهذي الخَفافيشِ يا سيِّدي

ضِقْتُ ذَرْعاً بِهذا الصُّراخِ المُعَلَّبِ

آتيكَ ثانيةً.. سوفَ آتيكَ

يا شَهْوَةَ الأرضِ، يا موسمي المُرْتَجى..

عارِياً كانَ صوتي، منطفئاً

والحروفُ أمامي مَغاليقُها

فادخُلِ الآنَ مملكَتي

مَرْحباً

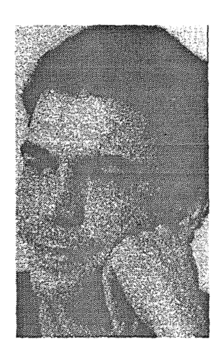
مَرْحباً أيُّها النِّيلُ

يا مَلِكي ورَفيقَ دَمي

في الفُصولِ العقيمة.

(طولكرم - فلسطين)

محمود أمين العالم

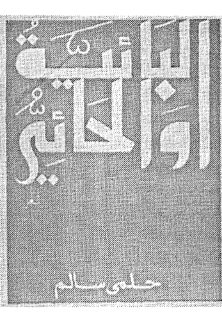


فقه الإبداع فى شعر حلمى سالم

رأيت أن أبدأ قراءتى للشعر المصرى المعاصر، مستلهماً معنى خاصا من كلمة السيد المسيح:« اجهدوا للدخول من الباب الضيّق». فما أكثر البوابات الفسيحة فى بعض هذا الشعر التى لا تكاد تتحدد لها ملامح خاصة، بل هى أقرب ما تكون إلى الفضاء المفتوح على الممارسة النثرية العادية اليومية والدلالات السائدة، التى لا تفجر قيمة أو تضيف رؤية. أما الباب الشعرى الضيّق الذى أعنيه فهو هذا الذى يطلق عليه شعر الحداثة، أو شعر السبعينيات وما بعدها، والذى يكاد يبلغ أحيانا حد الإبهام ولا أقول الغموض. ولهذا رأيت أن أبدأ بمحاولة قراءة المنظومة الشعرية للشاعر حلمى سالم، فلعلها أن تكون أكثر هذه الأبواب الشعرية ضيقا، وصعوبة فى الولوج، وأكثرها انغلاقا أحيانا. وقد تتوازى فى هذا مع المنظومة الشعرية للشاعر محمد عفيفى مطر مع الاختلاف الشديد بين المنظومتين من حيث البنية والرؤيا.

على أننا لا نستطيع أن نلج هذا الباب الضيق دون أن نتبين بشكل عام طبيعة ما نحن مقبلون على قراءته. ولاشك أن فى هذا الكلام دورا منطقيا، ولكنه دور منطقى ضرورى لو صح التعبير. ولعل هذا يشبه محاولتنا الولوج إلى التعابير الخاصة بالتجربة الصوفية والإشراقية. إنه عالم مقال، أو عالم خطاب مختلف تماما عن عالم الخطاب اليومى العادى، رغم وحدة النسيج اللغوى العام. ذلك أنه عالم خاص يقع فيما وراء هذا العالم اليومى العادى، وإن يكن فى أعماقه. وهو عالم له مفاهيمه ومصطلحاته اللغوية وأبنيته التعبيرية الخاصة. لا بد إذاً لولوج هذا العالم أن نتأهب له متحررين من ثوابت الأزياء والنماذج والمصطلحات والعادات الذوقية

والتصورية والاستعارية العادية السائدة. والحقيقة أن بنية الشعر المعاصر غير بعيدة عن بنية التعابير الصوفية والإشراقية، لا بسبب التأثر بها فحسب، بل بسبب الطبيعة الخاصة لهذه التجربة الشعرية الجديدة كذلك، أى بسبب ما تتسم به هذه التجربة من تداخُل وتبادل حميم بين الحسية الشديدة والتجريدية الشاطحة أحيانا، بين الذاتية الخاصة والرؤية الشمولية، بين الجزئية والكونية، بين منطق الشعور والوجدان وانعدام المنطق العقلى والتسلسل السببى فى كثير من الأحيان. وهذا التداخل هو ما يقربها من التجربة الصوفية والإشراقية ومن تعابيرها.



وحلمى سالم - فى تقديرى - شاعر صوفى بامتياز. على أنه شاعر صوفى من أتباع مدرسة المحو لا مدرسة الصحو. ومن المفارقة أن مدرسة المحو أقرب إلى التجارب والممارسات الحسية والحيوية بل والشبقية من مدرسة الصحو التى يغلب عليها طابع التجريد الشعورى والمعنوى بل العقلانى أحيانا. ولهذا تكاد تتسم منظومة حلمى سالم - بشكل عام - بهذه الخبرة الحسية الجسدية الشبقية المتوترة أبدا المتواكبة والممتزجة برحلته الحميمة الشاطحة إلى ما وراء ظواهر الترتيب والانتظام والاتساق والمنطق السائد فى علاقاتنا وتعابيرنا الأجتماعية والثقافية عامة. على أن حلمى سالم لا يشطح بعيدا فى آفاق التجريد المثالى، وإنما هو يشطح فى إطار عالمه الحسى الشبقى المباشر نفسه كشفا لحقائقه الكامنة. وهو لا يشق طريقه مرتقيا مدارج الوصول والحصول، شأن المتصوفة[1] والإشراقيين، وإنما يشق طريقه فى مدارج النفى والانقطاع والغياب. إنه لا يتغيّا ولا يستهدف وإنما يتخلى ويضيع، «انسف جسرا وادلف» - على حد قوله - إلى كل شىء، وهو بتخليه وضياعه وبمنهجه «الدمارىّ الحنون». على حد قوله أيضا، تقوم قيامته ويكون إبداعه ويتحقق وجوده الشعرى وشعره الوجودى.

يقول: غير لابث فى شكل.

وغير منسوب إلى مسمىً

أنا العَشّاق للمنحدرات

فلا صفاتى تدوم لى

ولا المنازل قابضة على جسمى

الوداع يا جذورى

أنا أخلع اللحاء عن فؤادى

فلا تحزنوا علىَّ إذا نزعت قمصانى بليلٍ

وزلْتُ.

وهو فى الحقيقة لا يزول وإنما ينتشر ويندمج يقول:

رايتنى امتد حتى اصبح اشتباكا مع الوجود

ويقول: اسميً نبضة الأشياء جسدى.

ويقول: كنت انشر على حقلى أعضائى.

ويقول: أمضى على صهد الفعل المضارع

صوب صهد شمول وسيع.

ويقول: أحاول ان اصنع جغرافية خاصة بى

احط وطنا مكان وطن

اصنع تاريخا خاصا بى

احط زمنا مكان زمن.

ويقول على لسانها:

منحتَ الحرية لبدنى

ومنحتَ بدنى للحرية.

وكبلْتنى بفضائك المفلوت.

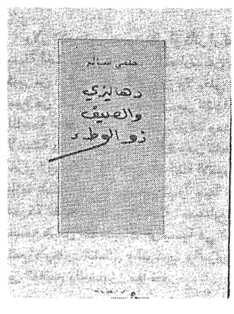
فى هذا الفضاء المفلوت يتحرك شعر حلمى سالم ويصوغ علاقاته الممتدة المتشابكة المتداخلة المتغيرة



المتفاوته المتعارضة أبدا. إنه صوفى يجعل من الحس والجسد والتشابك مع كل شيء تسابيحه وأهازيجه. إنه صوفى يؤمن بالحلول تارة، وبوحدة الوجود تارة أخرى وبالتداخل بين كل شىء كل شىء تارة ثالثة، ولكنه فى جميع هذه الأحوال لا يتوقف عند نسق ثابت أو مغلق، وهو ليس صاحب رؤية متصاعدة متراكمة متنامية. بل صاحب عالم من التشابك والتغاير والتفالت والتفاوت والتداخل والتفاعل والتخالف والانقطاعات والاتصالات التى لا تثبت على حال. إنه صاحب رؤية شبكية عرْضية للوجود والعوالم والأشياء والأحداث والبشر والحكايات والخبرات واللغات، يتشابك فيها الحاضر بالماضى بالمستقبل فى لوحة عرْضية حائطية متداخلة الألوان والأشكال. كما يتشابك فيها المادى بالمعنوى، الجسد بالروح، القيمة بالمعنى بالفعل، الحس بالخيال، الصفاء بالعتمة، الصحوة بالغيبوبة، الجزئيات بالكليات، الملموسات بالتجريدات، المعانى بالدلالات، المتون بالهوامش، الجواهر والأساسيات بالنواتىء والنوابت العابرة؛ ولا تكف اللوحة العرْضية الحائطية عن الاتساع والتشابك والتغاير أبدا. ولهذا نفتقد المنطق المتسلسل الطولى كما نفتقد المنطق المتراكم الصاعد فى حركة الأشياء وعلاقاتها، وإن كنا نستشعر منطق التداخل والتشابك دائما، وأحيانا التجاور

والتوازى، بين كل شىء وكل شىء آخر. ولهذا تتبادل الأشياء والأوصاف والقيم والدلالات والأزمنة والأمكنة مواضعها وأوضاعها وتتداخل فيما بينها. وبهذه الرؤية الشبكية العرضية الشاملة يبدأ عهد جديد من الغناء، أى عهد جديد من الشعر. ذلك أنه لم يعد من اللائق لمثل حلمى سالم أن يقول كما كان يقول صلاح عبد الصبور:

«صافية أراك يا حبيبتى كأنما كبرت خارج الزمن» أما هو «فقد مضت بى السنون والطعون».



وهذا «عهد من الغناء فات» ولابد من غناء جديد، وهكذا «ابتدت بى عهود» تختلف فيها الرؤية كما تختلف العبارة. وتكاد أغلب قصائد دواوينه الأولى وخاصة «الأبيض المتوسط» و«دهاليزى والصيف ذو الوطء» أن تكون مفعمة بما يشبه الكتابات الصوفية والإشراقية والحكايات الأسطورية والتعاويذ والتعازيم السحرية فى تراثنا العربى الإسلامى القديم، بل لعلها تستلهم العديد من النصوص القرانية « اقرأ. ما انا بقارىء» أو السيرة النبوية

«دثرينى،

دثرينى

وربطى لى جبينى».

بل تتضمن بعض القصائد مقطوعات وفقرات من اشعار وكلمات النفرى والحلاج والبسطامى وابن الفارض وابن نباته فضلا عن استلهام حروفية محيى الدين بن عربى مثل:

سبرت حرفا

امسكته فى غابة الذهول

ولم اطلقه فى غابة الصحوة

وسبرت حرفا ثانيا

خباته فى ياقوتة الشهقة

ولم اخبئه فى ياقوتة الهدوء

وسبرت حرفا ثالثا

حبسته فى الرئتين حبسا

صنعت بالحروف الثلاثة مثلثا بين الكتلة والحياة

فى هذه التجربة الشعرية الوجودية ذات العمق الصوفى، تختلف بالضرورة معانى الألفاظ لا بسبب السياق الذى يصنع بعلاقاته معانى مختلفة للألفاظ فحسب، بل قد يتثبّت للفظة معنى خاص، وتصبح أشبه بالمصطلح أو المعجم الشعرى الخاص للشاعر، مثل لفظة النخلة والشجرة والمدى والطائر والفراشة والأبيض والبحر والجسد والصهيل والماء والسحاب والدماء والسماء والجذور إلى غير ذلك. وقد تغلب بعض الصيغ

اللغوية مثل صيغة المبالغة مثل الصبّابون واللمّاسون والعبادون والمشّاقون والبّواسون والقمّاشون والجوالون إلى غير ذلك.

وقد تصبح للحروف ـ كما سبق أن أشرت بشكل عابر ـ لا مجرد قيمة جمالية بل قيمة دلالية كذلك مثل:

واه وىْ

كوة كوت كليمها الكليم كىْ

وغابة غوت غريبها الغريب غدرة وغىْ

واه وىْ

اقىء عالمى القمىء قىْ

ومثل هذه الأرجوزة أو «شبه الأرجوزة» فى قصيدة «خطوات» التى تلعب بالكلمة الشعبية «تاتا»:

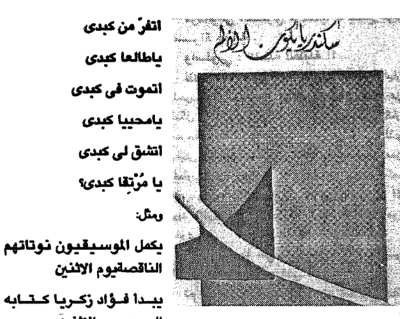
ولهفتى على حصان عمرى الذى يبدأ انفلاتا

تا..

فمن يوقف النهر الذى تا.. تا

بعد أن تحررتْ اعضاؤه وتا.. تا

ومثل لعبته المفضلة بحرف الجيم ثم بِحَرّ فى الباء والحاء اللذين جعل منهما عنواناً لديوان كامل إلى غير ذلك. هذا إلى جانب استخدام التكرار للفظة الواحدة بأشكال بلاغية دلالية شتى مثل:



اتفرّ من كبدى

ياطالعا كبدى

اتموت فى كبدى

يامحييا كبدى

اتشق لى كبدى

يا مُرْتقا كبدى؟

ومثل:

يكمل الموسيقيون نوتاتهم الناقصةيوم الاثنين

يبدأ فؤاد زكريا كتابه الجديد يوم الاثنين

تسافر لميس إلى الراهب يوم الاثنين

يغنى عدلى فخرى في مسرح الغرفة يوم الاثنين

يجتمع شعراء إضاءة ٧٧ يوم الاثنين

لم يُقتل خميس والبقرى وشهدى عطية وعلى قنديل يوم الاثنين

وإذا كان التكرار فى المقطوعة السابقة يعبر عن المفارقة والتضاد، فإن التكرار فى هذه المقطوعة يعبر عن التميز والتقييم ليوم محدد.

وقد نجد تكراراً لفظيا بدلالة مختلفة مثل:

قُلْ يتسلق رءوس العابرين فى الطريق

فلّ فى مطابع الجرائد ومحطات المترو وشركات الطيران.. إلخ.

الذى قد يوحى بالوحدة والتماثل بين الأشياء المختلفة فى قيمة معينة.

وهكذا تتنوع وتختلف الأشكال الاستعارية. فقد تتجسد فى لفظة كما رأينا أو فى علاقة سياقية سواء فى جملة أو فى بنية فقرة كاملة أو فى بنية قصيدة متعددة الفقرات تحمل بتنوع أبنيتها الداخلية الدلالة الشاملة للقصيدة. وهو بهذا لايقدم مجرد بلاغة مختلفة بقدر ما يقدم لغة شعرية مختلفة، تعبر عن رؤية إنسانية ووجودية مغايرة. ولهذا نراه فى أول قصيدة فى ديوانه «الأبيض المتوسط» وهى قصيدة «بزوغ»، يعبر عن هذه المغايرة ففى هذا العنوان نفسه يلتقى الأمران المغايران: اللغة والرؤية. ولهذا تنتهى القصيدة على هذا النحو:

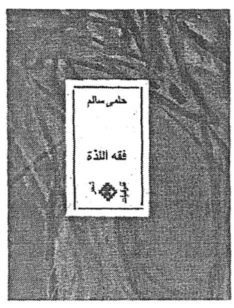
صار الميدان جسدا يدخل جسداً

إن لغة تكوّنت

إن شعبا ابتدا

إنه تحرير وتجديد للغة، وتحرير وتجديد لشعب أو لقضية، أى تحرير مشترك أو انعتاق واحد على حد قوله فى قصيدة أخرى:

الانعتاق راية لأهلى



ولعله بهذا يعبر عن نظرية الشاعر أدونيس المعروفة فى التوازى بين الثورة الشعرية والثورة الاجتماعية، فالثورة فى البنية الشعرية عند أدونيس هى المعادل الموضوعى للثورة الوطنية والاجتماعية، ولهذا لم يجد أدونيس فى الشعر الفلسطينى شعرا ثوريا، لأنه - فى تقديره - كان يتضمن معانى الثورة بشكل مباشر وداخل لغة شعرية تقليدية. ولاشك أن مدرسة الحداثة أو السبعينيات فى مصر قد تأثرت لا بشعر أدونيس فحسب بل بفكره النظرى كذلك. على أننا رغم هذا نلاحظ أننا فى شعر شعراء السبعينيات وفى شعر حلمى سالم بوجه خاص، نجد تناسجا واضحا بين تحديثه فى البنية اللغوية للشعر ومواقفه الوطنية والاجتماعية عامة، مما يخرج بشعره عن أن يكون مجرد معادل موضوعى للثورة الوطنية والاجتماعية بالمعنى الذى يقصده أدونيس. بل نجد فى بعض قصائده مشاركة شعرية مباشرة فى القضايا النضالية دون أن تفقد حداثتها التعبيرية، وقيمها الجمالية الجديدة، بل لقد كرس ديواناً كاملا لقضية النضال الفلسطينى واللبنانى والمصرى ضد العدوانية والتوسعية الإسرائيلية هو «سيرة بيروت». ولقد شارك حلمى سالم مشاركة إيجابية، شعرا وعملا خلال وجوده فى بيروت فى فترة حصار القوات الإسرائيلية لها فى النصف الثانى من عام ١٩٨٢.

على أن المنظومة الشعرية لحلمى سالم لاتقف به عند قضية بعينها، أو عند نسق لغوى بعينه، وإنما هو ـ هو كما سبق أن ذكرنا ـ يمزج بين مغامرته اللغوية ومغامرته الوجودية الحية ويتحرك بها حركة ذات امتداد وتداخل شبكى عرْضى يجعله فى تماسٍ وتحول وتفاعل وتغاير وانتقال بين شطآن وبحور شتى، لغوية كانت أو وجودية. وقد يكون من التعسف أن نسم هذا بأنه مجرد تجريب فى الكتابة الشعرية، وإلا كان شكلا من أشكال الافتعال والتصنع. إنما هو هذا الانفلات والخروج لغويا ووجوديا إلى فضاء البحث والاكتشاف والإبداع، متحررا من الأطر والثوابت والكليات المستقرة المجردة. وأكاد أحيانا أتصور هذا الخروج بالشعر المعاصر عامة، من أطر الشعر التقليدى وشعر التفعيلة ومختلف البحور والأوزان والقوافى والوحدات العضوية، كأنما هو الانتقال من فيزياء نيوتن ـ مع اختلاف طبيعة المعرفة والاكتشاف بين الفيزياء والشعر ـ إلى الفيزياء الذرّية وفيزياء الكم والجسيمات الصغيرة بوجه خاص، حيث تتداخل جميع العناصر على اختلافها وتتصادم وتتشابك وتتغاير وتتحول، وحيث لا تتحدد هذه العناصر بعنصريتها أو بشيئيتها وإنما بعلائقيتها التى تقوم على النسبية والاحتمالية لا على النسقية الثابتة المطلقة المغلقة. ما أردت أن أقيم توازيا بين الرؤية الفيزيائية الجديدة والرؤية الحداثية للشعر. ولكن هناك بين هاتين الرؤيتين ـ فى تقديرى ـ ما يوضح الفكرة على الأقل. فهذه الرؤية الشعرية الحداثية والتى تتمثل فى المنظومة الشعرية لحلمى سالم تتّسم بهذا الخروج على النسقية المقفلة المطلقة سواء فى البنية اللغوية أو فى الرؤية الوجودية، وهى عالم متصادم متحول من الأبنية والإيقاعات والإمكانيات الشاسعة لتغايرات وتضايفات ومفارقات وتكوينات وتشكيلات وانقطاعات وتكاملات لا حدود لها. إن هذه الرؤية اللغوية والوجودية المتلاحمة هى ـ فى تقديرى ـ الهم والهاجس الأكبر عند حلمى سالم. إنها عنده الكاشف والمكشوف، الوسيلة والغاية، الدال والمدلول، الصياغة والمضمون، الشكل والمحتوى، الجمال والمعرفة. وليس لطرف واحد من هذه الثنائيات أكثر مما للطرف الآخر. لهذا يتحرك حلمى سالم فى شعره وبشعره بجسارة وحرية وانفتاح أفق، وتمردٍ على كل إطار أو قيد أو نسق. إنه يبدع الأطر والقيود والأنساق المغايرة، ليخرج عليها كذلك. ولهذا يكاد كل ديوان من دواوينه أن يكون خبرة خاصة متميزة. حقا، هناك ما يجمع بينها جميعا، ولكن ماأكثر كذلك ما يقوم التمايز والاختلاف والتغاير بينها. ولهذا أقول إنها ليست مجرد تجارب فى اللغة بقدر ما هى رحلة منفلتة لهذا السندباد الصوفى الشبقى العاشق المدنف بجسد الحياة وحياة الجسد، فى المدى المفتوح لإمكانيات شتى. فى كل إمكانية متاحة، يسعى لصياغة أسرارها الداخلية، وتحويل اللامرئى والمكنون فيها إلى شكل يتآلف معها ويدل عليها.

فى ديوانه «دهاليزى والصيف ذو الوطء» نجده أقرب ما يكون إلى إعلان ميلاد اللغة الجديدة، الكون الشعرى الجديد، أقرب إلى أهازيج المتصوفة والمسيرات الباطنية للإشراقيين وأساطير الشعوب وتمائم السحرة. ولهذا يطغى على الديوان الطابع الغنائى الباطنى العذب، والتدفق السردى الحكائى الغرائبى الذى يمتلىء بأحداث تتراكب ولا تتراكم، تتواصل دون تسلسل منطقى ودون

أن تصل. ولكنها تشع بالمعانى الجزئية أحيانا وبالدلالة البنيوية العامة أحيانا أخرى، وبالغموض والعتمة والإبهام فى كثير من الأحيان. إلا أن غنائيتها الباطنية العذبة وإيقاعها السردىّ المتدفق، وبعض رموزها المفضوحة وانتقالاتها وانقطاعاتها المفاجئة بين أبياتها وفقراتها وما تثيره من دهشة، تُغطّى على هذا الغموض والعتمة والإبهام وتكاد تضفى عليه قدرا من المنطق السحرى الجميل الممتع ولا أقول الإبهار الشكلى. وقد يساعد على هذا وجود التسلسل اللغوى الظاهرى، وإن لم يواكبه تسلسل فى منطق المعانى أو الدلالات، كما قد يساعد على ذلك، كذلك، ما يدور من حواريّة فى بنية القصيدة. ولعل الحوارية سواء كانت واضحة بين هو وهى، أو قلتُ وقالتْ، أو كانت مضمرة تتشكل فجأة ونعْرفها باختلاف الفعل أو حرف الإشارة بين التذكير والتأنيث، أقول لعل هذه الحوارية أن تكون سمة عامة فى كل دواوين حلمى سالم لا فى هذا الديوان بالذات، وماأكثر الأمثلة التى يتبينها القارىء بغير عناء فى مختلف قصائده ودواوينه.

وفى ديوان «الأبيض المتوسط» سنجد نفس هذا التسلسل الظاهرى فى البنية اللغوية، مع انقطاع وتقطع وانعدام المنطق الظاهرى فى التسلسل المعنوى والدلالى. ولكننا نتبين خفوت الطابع الغنائى الباطنى الذى كان مرتفعًا فى الديوان السابق. لن يختفي العمق الصوفى، بل لعله يزداد، ولكن على نحو أكثر تأملا وعقلانية وعمقا. ولهذا تكثر الاقتباسات من بعض المتصوفة كالحلاج والنِّفرى والتراث الدينى عامة. ومع ذلك يبرز الجسد مسيطراً بأحاسيسه ولسانه وحيويته وشبقه، بل يكاد عنوان الديوان نفسه «الأبيض المتوسط» أن يكون تعبيرا رمزيا عن هذا. والشاعر يميز بين الأبيض الذى له دلالات شتى فى دواوينه من بينها الإبداع، وبين الأبيض المتوسط. ولعلنا منذ ديوانه السابق «دهاليزى والصيف ذو الوطء» أدركنا هذا التمييز بين الأبيض والأبيض غير المتوسط فى هذين البيتين:

وجهى للأبيض غير المتوسط

وساقاى لقوس الانفلات

وفى هذا الديوان «الأبيض المتوسط» نقرأ قصيدة بعنوان «الصعود إلى المبتدأ الأبيض المتوسط» مما يكاد يدعم التفسير الشبقى لعنوان الديوان. على أن الطابع الشبقى الغالب فى هذا الديوان لا ينفصل عن التمرد والانفلات اللغوى المستمر لإبداع لغة جديدة، وعن جسارة الرؤية، المنطلقة إلى مزيد من الكشف الوجودى والاجتماعى والإنسانى عامة. وبالعشق والكشف والكلام تتناسج فى لحمة واحدة قصائد هذا الديوان.

على أننا فى ديوان «سيرة بيروت» ننتقل مع حلمى سالم إلى غنائية وطنية خالصة تتسق فيها العلاقة بين الإيقـــاع ومنطق التسلسل اللغــوى والدلالى على السواء. وبرغم وضوح الموضوع بل ارتفاعه أحيانا إلى مستوى الشعار والتحريض - ولاعجب فنحن فى قلب معركة التصدّى للغزو الإسرائيلى لبيروت - أقول رغم هذا، فإن الشعر يرتفع أحيانا إلى مستوى رفيع من الشفافية كما فى قصيدة «يد ضئيلة وتر: قوس (حوار مع حجر فلسطينى)» التى يقول فيها:

قال لى حجرٌ:

خذوا شريعة الطريق منِّيَ:

يد ضئيلة: قوس

والمدى: وتر.

إن معانى الكلمات فى القصيدة واضحة محددة، والمنطق متسلسل بين الأبيات، والهدف المستهدف بارز والرسالة واصلة. على أن البنية الشعرية تصبح أكثر عمقا فى قصيدة «المعشوقة والعربى» وفى قصيدة «حديث سليمان» التى تنطق بوجدان سليمان خاطر إلى جانب قصائد أخرى. على أن الديوان يظل اختياراً شعريا للحظة وجودية وطنية معينة تفرض نمطا خاصا من التعبير الذى يستهدف التواصل والتعبئة والفعل الحى. ولكن الديوان مع ذلك لا يتخلف عن القيمة الشعرية الرفيعة. وإن اختلف عن بقية دواوين حلمى سالم. إنه رحلة صادقة مسئولة من رحلاته الإبداعية المتنوعة .

أما مع ديوان «البائية والحائى» فإننا نلتقى بديوان مكرس كله لتجربة عارمة فى العشق، وهنا تطغى الغنائية من جديد فى أغلب القصائد، وتكون رجعة جديدة إلى كتاب التصوف، ويبدأ مستوى آخر من جماليات الحروف، لا يقف الأمر عند عنوان الديوان بل يمتد إلى تفريعات وتشكيلات وأبنية مختلفة، تتراوح بين المفاضلة والمحاورة بين دلالات حروف الألفاظ مثل:

الحاء تقول: أنا الحرية، والحُلم، الحِلم، حنين الحنَّانين، حياة، والحسنُ، الحبُّ، حبور حبيب بحبيبٍ، حزْم، والحكمة، والحكم، حماسات حُماةِ حِمىً، والحزن، الحرمانُ...

والباء تقول: أنا البدن، البحر، بكارة بهكنةٍ بكر، والبيْن، البدَدان، براءة برّاعين، البدع، بدايات البوح... إلى آخره

وقد تصبح بنية مركبة مثل:

الجيم من جوع وموجوع وعمر من هشيم العمر مسجوع، ويطرق. يستفيق هنيهة ويصيح: ماذا لو أبدل وجهك الساجى بساجدة وماجدة وهاجدة. أقول: نسيتَ فى الجيم الجنون وخُنتَ قلبى.. إلى آخر الفقرة.

ولعل هذه الجيمات تذكرنا بديوان «آية: جيم» للشاعر حسن طلب. ولاشك أن الحروفية سمة بارزة عند بعض الشعراء المعاصرين من مدرسة الحداثة. ولعلنا نجد فى هذا الديوان البدايات الناضجة للقصيدة الطويلة المدورة التى سوف نجدها أكثر تطوراً بعد ذلك فى ديوان «فقه اللذة». على أن ديوان «البائية والحائى» ليس مجرد ديوان فى العشق، بل يتواصل ويتداخل مع العديد من الأحداث والوقائع والخبرات الذاتية والوطنية والاجتماعية والإنسانية العامة، ويفجّر من خلال أحاسيس الجسد وحكاية العشق نبضاً دراميا حاداً وعمقا روحيًا، وجمالا إنسانيا آسراً، رغم ما فى بعض فقرات الديوان من غموض يصل أحيانا إلى حد الإبهام.

ثم نأتى أخيرا إلى آخر دواوينه «فقه اللذة». وهو رحلة شعرية مختلفة. ففى هذا الديوان يزداد تقطع وانقطاع التسلسل الدلالىّ فى أغلب قصائده كما يزداد انعدام التسلسل اللغوى نفسه، مما يضاعف من إبهام الشعر وانغلاقه إلى حد كبير. ولهذا فهو خبرة شعرية

مختلفة كما ذكرنا. ويتسم هذا الديوان ببنيتين مختلفتين: البنيـة الأولى هى بنيـة القـصـيـدة الطويلة ذات العنوان الواحـد، وإن تكن تتـألف من مـقطوعـات شـعرية تكاد أن تكون مـسـتـقلة عن بعضـهـا البعض، فـبين كل مـقطوعـة وأخـرى مـسافـة فـراغ أو على الأصح مـسـافـة صـمت، ولايكاد يربطها شىء بعنوانها الأصلى. ولهذا تصلح كل مقطوعة منها أن تقوم بذاتها. وقد أتصور أنها نوع من أنواع تيار الشعور المعروف فى الرواية الحديثة، والذى يقـوم على التـدفق اللاواعى غـيـر المتـرابط للمـشـاعـر والأفكار والذكريات. وإن يكن هذا التـيـار الشـعـرى لا يتشكل من جمل أو كلمات غير مترابطة كما فى السرد الروائى، وإنما من مقطوعات شعرية كاملة وإن تكن غير مـتـرابطة وتفـتـقـد التـسلسل المعنوى واللغـوى على السـواء.وقـد تكون هناك دلالة عـامـة لهـذه المقطوعـات الشـعـرية غيـر المترابطة، إلا أنهـا دلالة بالغـة الغـمـوض والإبهام، فـضـلا عن الغموض والإبهام الذى تتـصف به بعض هذه المقطوعات ذاتـها. على أننا فى بعض قصـائد هذا الديوان نجد لكل فقرة من هـذه المقطـوعات الشعرية عنوانا مستـقلا داخـل العنـوان العـام للقصيـدة مثـل قـصـيـدة «**غـزال تحت طاغـيـة**» مـثـلا. ولعل انعـدام التسلسل وطغيـان الاسـتقـلال بين المقطوعـات الشـعـرية داخل القصـيدة الواحدة مما قد يسمح بإمكانية تغيير وتبديل مواقعـهـا. داخل القصـيـدة الواحدة بالتـقـديم أو التـأخـيـر. ولقـد كـان من الممكن أن نفـعل هذا فى بعض القصـائد العمودية القديمة فى حوار لنا قديم مع عباس محمود العقاد.[راجع كتاب «فى الثقافة المصرية: الطبعة الثـالثـة. دار الثـقـافـة الجديدة. صـفـحـة ٥٢ ومـابعـدها]. ولأضـرب مـثـالا على عـدم التـسلسل المعنوى الواضح ـ على الأقل ـ بين بعض فـقـرات من قـصـيـدة «طـائـر الرّذاذ»:

الفـقـرة الأولى: **ورائى خمسة وثلاثون عاما من الحنين قرات سبع روايات كانت بطلتهن تشبهنى، تعرّيت اربع مرات: ثلاثا بفعل الاغتصاب،**

ومرة حينما قلت لى: أوحشتنى،

احب فيروز وعبد الوهاب وخـان الخليلى وبن جلّون،

شاهدت فيلما واحدا عن ساعى البريد،

وقعت فى الغـرام تسعين مرة حـيـنمـا سمعت عازفا يقول:

«يامن يدل خطوتى على طريق الضـحـكة البريئة

يامن يدل خطوتى على طريق الدمعة البريئة»

فهمت به لكنه راح فى الوباء،

انا ميالة للاعترافات فهل تاخذنى باعترافاتى؟

[مساحة فارغة طباعيا]

القطعة التـالية مباشـرة: **اعـزف على الناى كى تنامى فى وداعة رَنيم،**

اوقظك فى الصباح بكتابين فى النافذة

اجعل النجوم ثابتة لكى تراقبيـهـا «زاهية» كـامى، اقول للشعراء: اقدموا

فيرمون القصائد الجديدة عند الكلية الحربية

اضرب الثعالب بعمرى كله، واتنحنحُ:

انا خفير قلبك المرهق.

[مساحة فارغة طباعيا]

القطعة التالية مباشرة: **تتغير الفصول فى شهقة وعرْقيْن**

هنا دنيا تقلّدُ العزف المنفرد على الكمان،

وطرقات تتقمص حكمة الكوفيين،

هل الزمان خاتم فى إصبع؟

وأتصور - في حدود قدرتى على القراءة - اننى بدلا من أن اقرأ القطعة الرابعة التالية والتي تبدأ بفقرة «**فلّ يتسلق رءوس العابرين فى الطريق**» اتخطاها وأتخطى فقرتين بعدها كذلك، واقرأ مباشرة، او اضيف مباشرة بعد الفقرات الثلاث السابقة هذه الفقرة البعيدة نسبيا في تسلسل القصيدة دون أن أخلخل او اقلقل من بنية القصيدة:

لم يكن المغنّى يسوق اغنية،

كان يستخرج حصى الروح من الروح ويترك المواجيد موشكة.

عاشقتان طائرتان فى فضاء غرفةٍ،

وعازفان مضرَّجان فى وترٍ من خائنة الأعين،

لم يكن المغنى يسوق اغنية من الشغف المخبأ،

كان يخلط العاشقات بالعاشقين ويصنع من عجينة كونشرتو.

لست اتهم هذه القصيدة بانعدام الوحدة العضوية، كما اتهم كتاب «**فى الثقافة المصرية**» قصيدة للعقاد، وكما وجه العقاد من قبل اتهاما بانعدام وحدة الموضوع فى قصيدة لشوقى، وإنما اقول إن هذه القصيدة رغم وحدة عنوانها، لا تشكل وحدة معنوية واحدة، أو وحدة دلالية واحدة - فى حدود قراءتى لها - فضلا عن أنها لا تشكل وحدة سردية واحدة متسلسلة منطقيا. إنها تتشكل من انقطاعات وانتقالات أقرب ماتكون كما ذكرت بتيار الشعور فى السرد الروائى الحديث. والشاعر هنا لا يقدم رؤية متسقة واحدة، وإنما يقدم شبكة من الصور والأحداث والمعانى والدلالات فى مقطوعات شعرية مستقلة عن بعضها البعض. وهو لا يستهدف تقديم بنية شعرية ذات وحدة معنوية متسلسلة، أو وحدة دلالية عضوية، بقدر ما يقدم رؤى ودلالات مستقلة. إنها ليست شظايا - كما يقول بعض النقاد - بل هى وحدات مستقلة لكل منها بنيتها الدلالية المستقلة، وقد يمكن برؤية أعمق أن نستخلص من هذه الفقرات المستقلة دلالة موحدة برغم استقلال بعضها عن بعض استقلالا دلاليا، بل بفضل هذا الاستقلال نفسه. فقد يكون هذا الاستقلال والتشتت، والتكدس للخبرات المتجاورة، وغير المترابطة هو نفسه الدلالة العامة التى يريد أن ينقلها إلينا الشاعر. ولعل الشاعر يريد أن يعبر بالشعر نفسه بنيويا لا قوليا عن أن الدلالات العامة الموحدة دلالات مفتعلة مصنوعة لا تعبر عن حقيقة الخبرة الإنسانية والواقع الإنسانى المتقطع، المتفاوت، المتفارق، إنها كما سبق أن ذكرنا رؤية أفقية عرضية للخبرات الإنسانية المختلفة، أو صورة بانورامية محتشدة بالاختلافات والتمايزات والتناقضات

والدلالات المتنوعة التى لاتجمعها دلالة واحدة، أو وحدة عضوية بنائية واحدة.

على أننا فى ديوان «فقه اللذة» قد نصل إلى ما هو أبعد من ذلك. ففى فقرات بعض القصائد ما يتماثل بالفعل مع مايسمى بتيار الشعور أو تيار الوعى فى السرد الروائى الحديث - لا بين مقطوعات أو فقرات شعرية مستقلة - وإنما بين عبارات، وكلمات مفردة، يتم التراصف والتتابع والتجاور بينها بالانتقالات المفاجئة الذى لا ينتظمها تسلسل منطقى واضح على الأقل، ولهذا فليس بينها فراغ أو مساحة صمت كالنموذج السابق وإنما مجرد خط طولى فاصل. ولنضرب مثلا بهذه الفقرة الثانية من قصيدة «المستوصف»:

نافذتان تطلان على المخْبَر ومحاجر اسمنت/ سيدة الظل مسيَّجة بالظل/ بُهارات/ فوق الدَّرجِ المصباح ضنين لكنَّ اللمحة نيِّرة/ عُنقى حماً مسنونٌ وقُراى انداحت فى الغربن/ كم سرباً فوق جبينى؟/ شبحان على الحائط واظافر فى آجُرِّ الشرفة/ هل بنجى كلِّى؟/ كنتُ معلقةً بمفاتيح القدس فصرت معلقةً من رِمشى/ الليل الرحِمُ/ عُطوفٌ وطرابيشُ وسيزا نبراوى/ مُدنٌ كذّاباتٌ من حركات التصحيح/ صقورٌ/ هل احضرتَ اللوزات؟/ القىء قليل هذا الليل/ غريب يلمس فى المفترق غريبا/ ماتت امى فى «المخصوص» بسرطان المرِّىء/ انا الضحّاكة فى الآصال الهتّاكةُ فى الخِدر/ إلى آخر المقطوعة.

وأكاد أقول إنها ملتقطات من خبرات متناثرة سمعية وحسية وبصرية وثقافية وشعورية فى لحظات ومجالات شتى. إنها - فى تقديرى - ليست بالدقة تيار شعور أو تيار وعى. إنها قطار من الذكريات والانطباعات والمشاعر والأفكار التي لاتكاد تحقق تراكما دلاليا فيما بينها، ولا تفضى إلى انفجار رؤية كلية، ولعلها أن تكون نوعا من «الكولاج» الذى يدخل فى تشكيله الوعى واللاوعى فى آن، ويمتلىء امتداده العرْضى بالاتساق والتنافر، بالمنطقى والناشز، بالضرورى والهامشى، بالمعنوى والحسى، بالسياسى والاجتماعى، بالجنس والموت، بالمجرد والمشخص إلى غير ذلك. لا وجود لحدث شعرى محورى وإنما الحدث الشعرى هو نفسه اللامحور، هو الامتداد العرْضى المتجاور للأحداث والأشياء المتوافقة والمتنافرة والمتقاربة والمتباعدة. إنها لوحة تنقيطية لو صح التعبير، وإن تنوعت ألوان وأشكال ومعانى نقطها المستقل بعضها عن بعض. إنها لوحة تكديسية وليست لوحة تشكيلية. ولعل هذا هو دلالتها، بل جماليتها التعبيرية المقصودة. لعل هذه القصيدة ومثيلاتها تسعى أن تكون أصدق تعبيرا عن الحياة والواقع من الأبنية الأدبية التقليدية التى تزعم أنها تعبر عن الواقع فى حين أنها لا تفعل غير أن تلتقط من الواقع ظواهره التى تشكل وحدة سطحية كاذبة. إن الشاعر يريد أن يضعنا فى قلب فوضى الواقع ونسيج تداخلاته المتناقضة الحقيقية. بهذه الجمل والعبارات والأحداث المبتورة المتجزئة المتجاورة المختلفة. ونتساءل: هل يشكل لنا هذا فى النهاية دلالة موحدة غير دلالة التجزىء والتبعثر والتداخل والتنافر والتوافق والتمزق وثرثرة الواقع وتداخلاته غير المنطقية؟ هل هى ثرثرة جمل وعبارات وصور تعبيرا عن ثرثرة فى الواقع لا أكثر ولا أقل، وعن جمالية خاصة له؟ أم وراء هذا كله رؤية ودلالة أكثر عمقا؟

وعندما أذكر الدلالة العامة، بل لعلى أشرت فى مقال قديم إلى القوانين العامة للخبرة الإنسانية الحسية، فلست أقصد ما فهمه أحد الشعراء من أننى أدعو الشعراء إلى استخلاص القوانين الاجتماعية والطبقية واتخاذها قواعد لصناعة الشعر والفن، إنما قصدت وأقصد ماهو جوهرى نادر فى الخبرة الإنسانية البالغة التنوع التى قد تتجسد فى لمسة عابرة أو لحظة بالغة العمق أو قيمة نادرة.

وأعود إلى شعر حلمى سالم لأقول: لاشك أن لهذا الشعر جمالياته الخاصة التى نستطيع أن نقول أحيانا إنها جماليات الغموض بل أحيانا أخرى جماليات الإبهام نفسه، جماليات هذه النغمة المسترسلة الممتدة المحتشدة المتكدسة بمختلف التناقضات والمتنافرات والوثبات والانقطاعات والارتباطات المفاجئة المدهشة. ولكن هل يقف بنا الشعر عند هذا الحد؟ إن هذا الشعر بغير شك ثمرة ثقافة كبيرة، وحيوية شعورية متفجرة، ورغبة مشروعة فى تجاوز ما هو مألوف سائد جامد بليد متكرر. ولكن ماأبعده عن أن يتيح جسرا إلى أفق من الدلالة العامة، ولا أقول المعنى والفهم. حقا، قد تقوم دلالة غائمة تختلف باختلاف ثقافة القارىء وألفته بهذا الشعر. وأحيانا يتجاوز إبهامها حدود الثقافة والألفة فى بعض القصائد، وما أكثر ما تصبح قراءة هذا الشعر ومحاولة تذوقه ـ ولا أقول فهمه ـ محاولة عقلية لحل ألغاز، وليس استمتاعاً بخبرة جمالية شعرية. ولهذا أكاد أتصور أحيانا أن الإيغال فى هذا المستوى الفادح من الغموض والإبهام والعجز عن تلقف الدلالة العامة له، يكاد يكون تعبيرا عن مهارة ثقافية نخبوية متعالية، أكثر منه تعبيرا عن همٍّ إبداعى حقيقى. إن وراء هذا كله ـ كما سبق أن ذكرت ـ طاقة شعرية جبارة أدركها فى قصائد حلمى سالم ـ وعند الكثير من شعراء هذا الشعر المعاصر ـ ولكنى أخشى أن تبدد هذه الطاقة نفسها فى هذا التشتت والتكدس والإيغال فى التركيبات والتشكيلات، التي يغلب عليها ـ كما ذكرت ـ المهارة والحذق، لا الرؤية والهم. لست أتكلم عن ضآلة أو انعدام قدرة هذا الشعر عن التوصيل المباشر، ـ فكما ذكرت فى مقال سابق ليس هذا هو المطلوب بالضرورة، والمسألة ستختلف باختلاف طبيعة التجربة الإبداعية، على أنه ليس هناك ما ينبغى أن نطلبه من الشاعر المبدع، فمن حقه أن يبدع كما يشاء ولكن من حقنا، بل من واجبنا أن نشير إلى عمق هذه القطيعة بين بعض التعابير الشعرية فى مدرسة الحداثة، وبين القارىء المثقف بل حتى بينه وبين من يدركون ضرورة التحديث الشعرى، ومن يرون ضرورة التجاوز والمغايرة، بل ويرحبون ويقدرون بعض صور الإبداع فى هذا الشعر المعاصر. أنا أتحدث عن ظاهرة قد تكون مهَددةً للحداثة الشعْرية نفسها، هى الإيغال باسم الحداثة ومغايرة التعبير الواضح المباشر وكسر جماليته، فى غواية الشكلية والتشكيلية أو فى الغموض المصنوع الذى يقصد قصدا وليس الغموض النابع من طبيعة المعاناة الحية والرؤية الإبداعية. ولاشك أن التشكيل عملية أساسية فى الإبداع الأدبى والفنى عامة. على أن التشكيل يختلف باختلاف الفنون والآداب. فالتشكيل فى الموسيقى والرسم والنحت والعمارة يختلف عن التشكيل فى المسرح ـ الفيلم، كما يختلف عن التشكيل فى القصة والرواية والشعر. حقا، إن هذا لايعنى عدم الاستفادة أو عدم التفاعل مع مختلف الخبرات التشكيلية بل التداخل

بينها، ولكن يبقى في النهاية لكل فن وأدب خصوصيته التشكيلية المرتبطة بخامته. وخامة الشعر هى اللغة، حقا، إنها اللغة لا فى معانيها المعجمية، وإنما فى الإمكانيات المفتوحة إلى غير حد فى تعابيرها المجازية والاستعارية. ولكن تبقى الدلالة الشعرية نابعة فى النهاية من لغوية اللغة، مهما اختلفت وتطورت وتغايرت معانيها المعجمية فى الصور والتشكيلات والعلاقات المجازية والتخييلية التى تتخذها. الموسيقى والإيقاع بعد ضرورى من أبعاد الشعر بل من أبعاد دلالته، سواء كان شعرا تقليديا أو شعر تفعيلة أو شعر حداثة أو ما يسمى بقصيدة النثر. ولكن الشعر ليس مجرد موسيقى أو مجرد إيقاع. وكذلك الأمر فى الصورة الشعرية. فلا شعر بغير علاقات بين ألفاظها وحروفها بما يشكل صورة ما. ولكن مطلق الصورة ليست هى الشعر. إنما هى الصورة النابعة من بنية لغوية دالة. لأن الشعر ليس هو الرسم. طبعا هناك محاولات لتحويل الشعر إلى مطلق موسيقى، أو مطلق تصوير بغير دلالة نابعة من طبيعته اللغوية. على أن هذا ينقل الشعر إلى جنس أدبى أو فنى آخر، رغم اقتناعى بالتداخل بين الأجناس الأدبية والفنية. أردت أن أقول: إن بعض شعراء الحداثة، وقد أجد هذا أحيانا فى بعض شعر حلمى سالم يغلّبون التشكيل على الدلالة، بل يضحون عن عمد بالدلالة فى سبيل التشكيل، أو يعتبرون أن مطلق التشكيل هو فى ذاته دلالة مكتفية بذاتها. ومن حقهم هذا بغير شك. ولكننى أخشى أنهم بهذا لايطورون اللغة ولايطوّرون الخبرة الشعرية، بل يضاعفون من القطيعة بين الشعر والخبرات الإنسانية الحية. على أننى فى شعر حلمى سالم لا أجد هذه الغواية التشكيلية المطلقة، وإنما أجد غواية تشكيلية على النقيض من ذلك، هى غواية تصوير الواقع - كما ذكرت من قبل - بكل متناقضاته وتداخلاته وعناصره الجوهرية والهامشية، دون سقوط فى نمطية أو نسقية مفروضة. وهذا مايدفعه إلى هذا الحشد والتكديس أحيانا للصور والأحداث والانطباعات والخبرات بصورة شبكية عرْضية متجاورة كما سبق أن ذكرنا. وفى تقديرى أن تصوير الواقع لا يكون بوضع كل عناصر الخبرة فيه على مستوى واحد بهذا الشكل العرضى المتجاور.

فالواقع ليس فى هذا التجاور وإنما فيما وراء هذا التجاور من علاقات ودلالات أعمق. والقضية هى كيف يمكن أن يكشف هذا التجاور عما وراءه من دلالة عامة أو قيمة كبيرة وإلا وقفنا عند رؤية وصفية خارجية لهذا الواقع، أو عند صورة غامضة مبهمة عصية على الفهم والتذوق. ولقد أحسست بهذا فى بعض المقطوعات السردية فى قصيدة «صبوة القُقْنس» وفى قصيدة «المستوصف» فى ديوان «فقه اللذة».

وفى تقديرى أن هذا الغموض الذى يصل حد الإبهام والعجز عن الفهم والتذوق فى كثير من الأحيان فى شعر حلمى سالم، قد يرجع إلى طبيعة رؤيته الفلسفية الوجودية والجمالية إلى الواقع وطبيعة انعكاسها فى البنية الإبداعية لشعره. إنها - كما ذكرت - الرؤية الشبكية الأفقية للأشياء التى تتساوى وتتبادل وتتداخل مواقعها إلى حد تكاد تختفى معه الدلالة وتتعثر القدرة على التذوق والفهم. ولكن تبقى دائما متعة الإيقاع والدهشة والغرابة وبعض الومضات المعنوية الجزئية أو العامة .على أن الإبهام قد لايكون نتيجة مباشرة لهذه الرؤية الشبكية الأفقية، وإنما قد يكون نتيجة الإضافة

المتعمدة ـ كما سبق أن ذكرنا ـ لبعض الكلمات أو العبارات كسرا للبنية المعنوية المألوفة الواضحة، وقد تكون بسبب غلبة الثقافة والتخطيط الذهنى على بعض الصياغات الشعرية، التى تتم أحيانا على حساب البنية الجمالية لهذه الصياغات، وإن كانت قضية البنية الجمالية هذه مسألة نسبية ذوقية مختلف عليها. على أن الإبهام قد يكون كذلك بسبب استخدام مفردة معينة بأكثر من معنى داخل القصيدة الواحدة مما يفضى إلى هذا الإبهام أو الالتباس على الأقل. ولأضرب لهذا مثلا نختتم به هذا المقال.

يفتتح حلمى سالم ديوانه «فقه اللذة» بقصيدة صغيرة جميلة بعنوان «أولّ» وتكاد هذه القصيدة أن تكون مفتاحا لموقفه الشعرى والوجودى الشبقى المتطلع إلى التحرر والاختلاف والتجاوز. هذا هو الجزء الذى يعنينا من القصيدة الذى نحاول به أن نبين آليات الغموض والإبهام أحيانا فى بعض شعره:

خذوا الأوزة من عنقى،

هنا عصر يسير عكس صُنّاعه اليدويين،

على سرير توت عنخ آمون قلتُ:

انت امراتى التى كتبها الله لى،

جرثومة الرعب آكلة،

لكننى ساضع قشدة على قشدة،

فى بقعة مجهولة سنحفظ الشرائط:

حيث الباليه الذى اقترحناه على جذعين،

خذوا الإوزة من عنقى،

ساقاك دلتا صغيرة

فاذهبى إلى المطعم الشعبى فى بساطة الأسرى،

قال رجل: لماذا تريدين وضع السماء فى قفص؟

قالت امراة: لأن قرطى طائر،

عذرا إن وقفت بالقصيدة عند هذا الحد، لأنى لا انتوى أن أقوم بتحليلها، وإنما أكتفى بإبراز بعض مشاكلها كما ذكرت.

عندما نقرأ فى بيتها الأول «**خذوا الأوزة من عنقى**» نستشعر أن قيدا يمسك بخناقه يريد أن يتخلص منه مَنْ تتحد ث عنه القصيدة، ونستشعر حاجته أن يتخلص منه تخلصا ذا طابع اجتماعي: «خذوا». ولكن لماذا «**الأوزة**» ؟هل المقصود الإشارة إلى مجرد طائر؟ ففى القصيدة نفسها ذكر لطائر آخر في عبارة «**قرطى طائر**» وفى كلمة الباليه ما قد يوحى بطائر آخر لمن تثير كلمة الباليه والطائر عنده باليه رقصة البجعة. ولكن العارف بشعر حلمى سالم يتذكر في قصيدة «**الصيف ذو الوطء**» بيتا يقول: «**وحط الطائر رحلته فى عنقى**». ويقول فى قصيدة أخرى «**أشهد ضباطاً منتشرين على الأعناق**». على أن عناية حلمى سالم فى شعره بالتراث الدينى والصوفى وتوظيفه فى شعره ـ كما أشرنا من قبل ـ قد يدفع بآية كريمة إلى أن تبرز فى وجداننا المتذوق. هذه الآية هى «**وكل إنسان ألزمناه طائره فى عنقه**» وإن كان مفهوم الطائر فى الآية يشير إلي عمل الإنسان ومسئوليته فيما يعمل. ونعود إلي

القصيدة ونتساءل: إذا كان المقصود هو التحرر من مجرد القيد، فلماذا «الأوزة» وإذا كان المقصود بالأوزة طائرا وليس طائرا محددا، فكيف يستقيم الشعور بهذا الطائر القيد أى الأوزة، والطائر المقيد فى شكل قرط، وتريد امرأة أن تضاعف من قيده بأن تضعه فى قفص. الطائر فى القصيدة سجان أم مسجون؟ أم هو مجرد عمل الإنسان الذى أشارت إليه الآية الكريمة؟ هل معنى هذا أن الأوزة إشارة إلى عمله فى السابق الذى يقيده ويريد أن يتخلى عنه؟ أو لعلها ضابط من ضباط السلطة!

ولكن لماذا «**الأوزة**»؟ لعل البيت الثانى يوضح لنا الأمر. فالبيت الثانى يقول: **هنا عصر يسير عكس صنّاعه اليدويين**. أى أن التخلص من الأوزة مرتبط بالعصر الجديد الذى نعيشه الآن، «**هنا**» والذى لا يتفق مع العاملين بأيديهم. وفى البيت الثالث والرابع يقول: على **سرير توت عنخ امون**، وقد يرمز هذا إلى عتاقة الزمن وبعده، «**انت امراتى التى كتبها الله لى**» إنها المراة التى كُتبْت له، بما يوحى بالقدرية المكتوبة، وليس بالاختيار الحر. الا يتيح لنا هذا أن نستشعر دلالة موحدة بين «**امراتى**» و «**الأوزة**» ويتضح لهذا المعنى البيوتى للصناع اليدويين؟ حسنا! إذا صح هذا فالأوزة ليست الطائر، ولاعلاقة لها بالباليه من قريب أو من بعيد، وليس لها علاقة بالطائر المسجون فى شكل قرط. وهذا ينقلنا إلى امرأة أخرى غير «**امراتى**» وهى ليست طائرا ولكنها أوزه أخرى وان لم تكن من الصنّاع اليدويين. وبرغم مـا يمكن أن يكون فى هذا من صورة بسيطة. واضحة ولكن الوصول إليها كان يحتاج إلى عملية استدلالية طويلة كما رأينا، بل لعلى استفدت فيما وصلت إليه جزئيا من حديث مع السيدة **ماجدة رفاعة** التى تألف الشعر الحداثى وتحسن قراءته، فضلا عن بعض تساؤلات وجهتها إلى الشاعر نفسه **حلمى سالم**. ومع ذلك يبقى فى هذا الجزء من القصيدة بيت يقول للمرأة الأخرى «**فاذهبى إلى المطعم الشعبى فى بساطة الأسرى**» ما اعتقد أننى توصلت حتى الآن إلى فهمه. فما علاقة المطعم الشعبى بهذه المرأة الأخرى التى تسجن عاشقها فى شكل استعارى هو قرطها ثم كيف تذهب هذه المرأة السجانة إلى المطعم الشعبى فى بساطة الأسرى؟ عذرا على هذا التفتيش الخشن فى جسد عصفور جميل هو هذه القصيدة. وأدرك أنه من الممكن أن نتذوق هذه القصيدة بدون محاولة الوصول إلى هذا الفهم الدقيق لمعانى مفرداتها. ولكن السنا بدون هذا، لن نتمكن من إدراك دلالتها العامة إدراكا صحيحا؟ ثم الم تفرض القصيدة نفسها علينا أن نسعى إلى تجاوز تذوقها إلى محاولة فهمها هذا الفهم العقلانى الخشن؟ الا يفرض علينا شعر الحداثة فى كثير من تشكيلاته المبهمة أن نسعى إلى تفهمه وفك تكويناته على طريقة حل الألغاز؟ الا يفضى هذا بنا إلى فقدان التذوق العميق للشعر؟ أعرف أن المسألة تحتاج إلى دربة وألفة، ولكنها قد تحتاج من الشاعر كذلك الا يغالى إلا للضرورة التعبيرية فى رحلته الاستعارية البعيدة التى قد تتعارض استعاراتها مع بعضها البعض ـ كما رأينا فى المثال السابق ـ أو تتعقد على الأقل تعقدا شديدا.

خلاصة الأمر، أن المنظومة الشعرية لحلمى سالم تكشف بحق عن طاقة شعرية متفجرة غنية بإمكانيات إبداعية لا حد لها. وهى طاقة متجددة متطلعة إلى تجاوز ذاتها باستمرار، ولهذا تختلف وتتنوع خبراته التشكيلية

والوجودية الحية. على أنها طاقة شعرية مهمومة أساسا بالهم الشعرى نفسه من أجل تجاوز إبداعى متصل لجمالياته المستقرة، وإن تكن مهمومة كذلك بالهم الوجودى الإنسانى من أجل تجاوز إبداعى للواقع السياسي والاجتماعى المتخلف السائد. ولكن لعل همه التجاوزىّ الشعرى قد أخذ يطغى على همه الوجودى بل أخشى أن يكون قد أصابه إحساس بالإحباط نتيجة للوضع المأساوى الذى أخذ يرين على الواقع السياسى والاجتماعى الراهن ويكاد يسد آفاق أى مستقبل مبشر قريب أو بعيد. ولعل حلمى سالم قد استطاع أن يعبر عن هذا أعمق وأبدع وأقسى تعبير تصويرا لمحاولة إخفاء مأساوية هذا الواقع بقوله:

«التواطؤ الودود

يمنح انحدارنا الجميل هيئة الصعود».

ولعلى استشعر حزنه العميق وإحباطه فى قصيدة **«خلاص»** وهى آخر قصائد ديوانه **«فقه اللذة»**. يقول فى فقرة منها:

ربما جئنا متأخرين عن الجرس

غارقين فى فضائح السبعينات

مكلفين بالثورة فى الرابعة إلا ربعاً

هل شرختنا المرايا؟

ويقول فى هذه القصيدة الجميلة الحزينة أيضا:

الانكسار النظيف

خير من الغلبة الملوثة.

ويقول فى نهايتها:

المأذون مات بدفتيريا العقائد

فافسحوا الطريق يا أخوة

كى يمر المصابون.

وأتساءل: هل هذا الواقع المأساوى هو ما يدفع شعر الحداثة عند حلمى سالم وربما عند سواه إلى التشابك والالتصاق الأفقى مع جسد الواقع المباشر الحى بعد زوال إمكانية الرؤية المتراكمة الصاعدة، وإلى الإيغال فى التشكيلية المعقدة الجميلة رغم تعقيدها بديلا عن القبح الزاعق السائد؟

على أن حلمى سالم برغم هذا، وبفضل ما يتميز به من حرارة وحيوية دافقة وحس إنسانى واجتماعى رفيع، قد استطاع أن يبدع باقات شعرية أخذت تسهم بحق فى قيام مرحلة جديدة واعدة من الشعر العربى فى مصر. وما أقدره وأجدره أن تصبح هذه الباقات حدائق وبساتين وساحات خبرة إنسانية صادقة وعميقة وميسرة لمتذوقى الجمال ومحبى الحقيقة والذين لا يتوقفون أبدا عن التطلع إلى إنسانية أجمل وأفضل وأرقى.

محمد عبد السلام العمرى

عفن

تشققت جدران الفيلا عندما هبت رياح محنته من الجهات الرملية الأربع، أسرع منبطحاً ومنكفئاً على القش المنبعث منه رائحة روث بقراته ودجاجه، تحاصره الرياح منذ لوى عنق حظه بإصراره هو السادر فى غيه على مواصلة ما بدأه ظاناً أن هذا على المدى الطويل لصالحه، وحتى يرهبوه هم الذين لديهم ما يخافون عليه حاولوا قدر طاقتهم تجنب مجالسه.

وقد عرف عنه هذا بعدالمحاولات العديدة لإثنائه، إذ تعهد له البعض بإجهاضهم لطرقه المختلفة، وأن محاولات الإفلات تلاشت، وفقد مخزون طاقته، فأدرك أن لا مكان له.

يسيطر عليه النكد، ويدب فى أوصاله عندما يرى نجاح الآخرين، لا يحب رؤية الهامات المرتفعة وهم يعرفون أن هذا من حلاوة روحه، وهو فى سريرته يعترف بهزائمه الواحدة تلو الأخرى ولا يبين.

ولم يكن لهذا الواثق من حقده من مطيع سوى أن يتسنى له التعفن حتى النفس الأخير، فأكثر فى أواخر أيامه من العيش فى فلته على رأس حدائق برتقاله المزدهر والمورق دائماً، صيفاً، وشتاءً، والذى لا يذبل ولا يزوى إلا فى وجود صاحبه، أثناءها تبكى الأشجار وتنوح، عندما يزداد إصراره على البقاء

بينها، هى التى نعت نفسها فور ذلك، وأنها ستدفن فى مكانها بوجوده، أو تنقل حطباً أعجف إلى مواقد النار.

من بعيد يرى بستانه مزدهراً فيترفق به، يحاول قدر طاقته أن يتخلص من الكمون الدائم لحقده، والمتربص لكل الناس، والذى أصابه فى زرعه وأهله، يقدر مخزون رصيده منه [illegible] اذ لو وزعه على مدينة يفيض، وهو دائم الاطمئنان عليه بمجيئه لبستانه واختبار تأثيره، فيجده قادراً على الإتيان بأشياء عجيبة محتفظاً بهيبته، عندما تأكد من ذلك استغله فى تطوير مواهبه.

ولم ينبهه أحد، ولم يستطع أن يدرك ويقر بأن تقويم سيرة حياته مسألة قد أمست مستحيلة، ورغم أنه قرر ما يريد إلا أن العاقل نصحه بأن لا خلاص له إلا بالنسيان، وأن البديل فقد الذاكرة أو الجنون، تلك الحالة التى تبدو شواهدها الآن.

تشتكى لأقرب أصدقائه وتحدثه عن حالة أرقه الليلى، وأرقها معه، فيطمئنها ويهدئها، وتطاوعه فيما يطلبه منها، وبعد أن يتفقا على أن ساعة خدره الوحيدة هى الساعة المناسبة الليلة، والساعات الأخرى كثيرة.

لقد أدرك الجيران والأصدقاء ذلك، وعلى مسافات بعيدة، كل فى بيته، فتجنبوه ناظرين إلى المستقبل، هم الذين يسمعون غناءه الذى لا يمل تكراره، والذى يتنقل به منبعثاً من مراكز دوائره التى يرتادها، فإذا ما كانوا قريبين منه يبتسمون له خوفاً من تمزيق ثيابهم فى خياله، وينقل ما يرى إلى المقاهى، وإذا ما كانوا بعيدين عنه رثوا لحاله، وأعلنوها بينهم بحذر وخوف.

يستطعمون أكلاته الشهية، ويتناولونها، المتجددة، والألقة، والتى لا ينضب معينها، ويتلذذون بكئوس خمرته البللورية المنعشة تائهين مع الغناء التركى القديم، ويشاهدون لوحة ألوانه المائية، ولا يبرحون إلابعد أن يصبحوا مشبعين، يحكى كل واحد حكاية مختلفة عن حكاية الآخر : لأن الأماكن المظلمة التى يرتادونها أثناء وجودهم لديه غنية ومثيرة، وشهية، تعطى لكل واحد منهم حسب إمكاناته وثقافته وتجاربه.

والحق أنها حكايات تستحق الوقوف أمامها كل واحدة على حدة، بتفصيل أدق ومعلومات أكيدة، وشواهد ثابتة، يروح أثناء ذلك يتجرع خمرته بنفس مطمئنة، يستعد لاستقبال المجد القادم، ورصيده الذى جاهد طويلاً من أجله لا ينفد؛ لأنه لم يجف مطلقاً حتى فى التنقل بالطائرة من بلد إلى بلد، وساعده ذلك كثيراً، وسهل له أموراً عدة، بدت فى مخيلته هى السكينة والوصول إلى الشواطئ الآمنة.

حاول كثيراً اكتشاف قدراته الكامنة التى خذلته جميعاً، وبدا عديم الحيلة بلا حول ولا طول، منزوع الريش والأسلحة، وجد النجاة فيها لتحقق له المستحيل والتى تتلاشى فور انتهاء القلم من كتابته فلجأ إلى ما ادخره.

وفى انتفاضة أخيرة ينبش الذاكرة، ويستعين برصيده المسروق بالضنى،وسهر الليالى، فلا تأخذ بيده ولا تسعفه، كما لا يسعفه شيء آخر كالتبلد وجلده السميك الذى يساعده على تجاوز رياح محناته، يسهر لياليه فى بلكونته القبلية فى الشتاء للتأمل، وإعادة عدّ النجوم، تنظر إليه بعين الشفقة وترمى له الرثاء؛ لأنها تعرف أن ليس لديه القدرة على استنهاض نخوته التى لم توجد يوماً ما، فصار لا يعرف أقدار الناس والرجال وأضحى كل شيء لديه مباح.

وهو بعينيه المرتخيتين الكليلتين راضياً ومبتسماً عيونه جامدة وماكرة كعيون التيوس خبيثة، يؤمن بأن تردد الأقوال تقيه أحاسيسه وجروحه، وعندما يلمح له أحد تسبح غيمة كآبة فى سماء نفسه، وتلمع عيناه بنار ضغينة كامنة وسافرة، وتظهر عليها بريق الجنون المخزون. والذى على وشك أن ينطلق من سجنه بلا رحمة، فتراه زائغ النظرات بسبب ارتكاريا الأطعمة المختلفة، التى تسبب تهيجاً واحتقاناً فى الدم.

وحين يلمح إليه أحد بما آل إليه فى لحظة ضعفه يغفو فى حقل برتقاله مع حيواناته غفوة هانئة، وينقطع أنينه، ويتقلب، ثم يتنفس تحت قناع عزة النفس بيسر واتزان، فيتركوه وحيداً، فتؤلهه عنكبوتيته الكامنة فيطير فزعاً إلى مراكز دوائره مليئاً بزاد جشعه وغشه وكذبه الذى فيه يصدق نفسه، والتى هيأتها له نفسه فى خلوته فينساق لها بآلامه التى لا تفارقه.

صاحبة العينين المتألقتين بنار غامضة تجبر خاطره فى أصدقائه، وعندما لا يراها فى ألقها يسألها بألفة متمسحاً بها، أهناك ما يعكر صفو سماء نفسك؟ أم أن هناك كآبة موجعة؟ ولماذا تحملين هماً على القلب؟ وهى تربت على ركبتيه وتأخذ بيده، تدعو له أن يفرج كرب همه وتروح غارقة فى زمن مضى، وزمن آتٍ تسأل الفكاك فلا مجيب، تتوه فى بيداء تخيلاتها، فترى أنه بالليل يخبئ لها قمراً يطفو، ومتاهة ومأوى، وكلما شم رائحة لها تأتيه ذكرى أحدهم، فتغتسل تماماً من رائحتها وذكرياتها، فيروح يتشممها بتلذذ فى أماكن أخرى، وهى محتملة نتن تيوسته وما لم تكن قادرة على احتماله كما قالت فيما بعد هى التنهدات والتأوهات التى بلا مخزون والتى كانت تترسب فى دمها بحرقة وألم شديدين دون أن يحس، ولم تكن تعلم أين ينتهى الواقع، ومتى تبدأ التحليق، ومن فرط حرصه على تكاءته زاده وعكازه أسقط من ذاكرته الخئون المواجهة القادمة عاجلاً أم آجلاً، والتى يمكنها أن تعرض استقرار حياته للخطر فكان يبعث فيها عاطفة من الجنون تحسها كلها بلا استثناء كاذبة، فتصدق مع عواطف أصدقائه حتى تشد من أزره وتقابله ببرود وبلا مبالاة.

لقد كان يعدها بكل شىء أثناء هذيانه المصطنع المحموم، هى التى تعرف قدراته، وكلما ازداد شوقه لتحقيق انتصاراته يزداد خوفه من فقدانها، ولما سمعها تبكى فى الظلام بوهن شديد كى لا يسمعها، يبهره ذلك لأنها لا تبكى بسهولة، وأنها مغلولة ومقهورة خوفاً من الشعور بالذنب.

يتركها ويذهب إلى أحد اجتماعاته التى يحدد مواعيدها فيدخل ببدلته الوردية ساحباً خلفه أحبابه، مريديه ومشيعوه، هم الذين كشفوا أسراره فى مجالسهم الخاصة، وعندما يدخل تهب على الجالسين رائحة الخنازير ونتانة طعامها فيعافونه ويبتعدون عنه.

وكانت قد قالت لى من خلف ظهره فى إحدى الأمسيات لماذا لا تصبح علىّ عندما ترانى؟ هل تراك نسيتنى؟ أم هو التأنى والتفكير قبل كل لقاء؟ وكنت فى الأيام الأخيرة قد أصبحت حذراً أخاف عليها، وأرثى له داعياً بإزالة غمته، ويقيه بطريقة عاقلة شر ردود أفعاله.

انتظر الجميع زمنا كله الوهم؛ إذ إن فيه شيئاً ما مكسوراً، يقاومه، ولا يعلمه أحد، ينمو معه مع تطلعاته الوردية منذ كان صغيراً يجرى عريان فى الكفر خلف الطائرات الورقية، وفى حقول القمح، وما خيب ظن الجميع فيه فكل يوم لديه فى مصائبه المتعددة جديد، وفصول كثيرة.



قصيدة

العطْشُ رفيقى فى قَاطرتى
وسَميرى فوق محطَّاتٍ لم يتوقَّفْ فيها الضَّوءُ . . .
فأمسكْتُ بجذْعٍ من آجَامٍ..
حَازتْ زَاويةَ الوَادِى
أتدلَّى فى بئرٍ
يتوَالَى فيه الحدثَانُ بحسبْانٍ
ألْمحُ تنِّيناً يرْصُدنى فى القَاعِ..
وألْمحُ سنْجاباً يقْرضُ أغْصَانَ الأيَّامِ..
وبينَ الأفْنَانِ خَليَّةُ نَحْلٍ..
ألْعقُ منْهَا الشُّهدَ..
فيسكْرنى
أترنَّحُ..
أهْوى
أطْفىء مسْغَبةَ التنِّينْ...

محمود حنفى كساب

العشق، الموت



جلس ، قام ، سار ، امتد الطريق أمام عينيه إلى مالا نهاية ، تكدست فوق رأسه كل الرزايا ، أحس بالعجز وبالفخر أيضا لأنه عاجز ، وطلب الموت ، ولكن طلبه كان جبانا .

قال لنفسه :

أنا لم أحقق شيئا ، سأموت ولم أذق امرأة حقيقية ، والسمينة التى تعاشره و أنجبت منه الأولاد لا تعنيه ، ولا يعنيها منه سوى أنه يوفر يوما بيوم طعامهم .. والسمين الآخر الذى يعمل من أجله لم يدفع الشهرية ، والمديونيات الصغيرة تحاصره ، والأخوات والسمينة يطالبنه بخوض المعارك مع رجال وهميين .

ولم يجرؤ على المضى فى الطريق ، فقفل راجعا إلى المقهى عله يجد عزاء مع غبى آخر من الذين يعرفهم ويدعون صداقته .

تذكر أنه جائع جدا وأنه لم يتمكن من الشبع أثناء الغداء ، وضع يده فى جيبه الأيمن ، لم يجد سوى ثلاثة جنيهات يتيمة ، اكتفى بفنجان قهوة ، لم يجد أحدا من الأغنياء الذين يعرفهم . قام . سار ، امتد

الطريق أمام ناظريه وانتصبت ظلمة مفاجئة وأحسّ بحاجته الشديدة إلى التبول ، أسرع الخطى.. قال لنفسه مرة ثانية :

هأنذا فاشل من جديد وقعيد عن الحركة ، مقيد بملايين الأمتار من الحبال ، والعمر انقضى . أصبح على أعتاب الكهولة ، ليت سمراءه الفاتنة أحبته كما أحبها ، لوكان تزوجها أو حتى تزوج من تلك الطبيبة ذات الشعر الجعد .. حياته كلها حسابات خاطئة أسلمته إلى ما هو فيه من عذاب ومهانة ، وفى النهاية أصبح جباناً .. تذكر مقابلته مع صديقه المحامى السمين ذى الضحكة الرنانة والذى لا يقيم وزنا لأى شىء فى الحياة سوى أن يعيش فحسب . قال له :

لقد قررت الهرب ، إلى أين ؟ لا أعرف . إذا اتجهت شمالا وجدتنى محاطا بالصور التى بالحجم الطبيعى والأناشيد والنظرات المتفحصة ، و إذا اتجهت غربا وجدت نفس الشىء مضخما بذكريات رومانسية عن التاريخ

رد المحامى :

ـ كل شىء يأفل !

وصل إلى شقته ، وجد السمينة نائمة كالمعتاد وتشكو الرزايا ، لم يرها مرة مرحبة به ، وإنما دائما تحمل أمارات الكآبة على وجهها ، والأولاد جالسون فى انتظار ما يمكن أن تحمله يداه من فاكهة ، ولكنه جائع وليس فى جيبه سوى ثلاثة جنيهات يتيمة !

أطفأ الضجيج الذى أثاره الأولاد ، تبرم الولد وزام معلنا احتجاجه على هذه المعاملة ، والبنت الكبيرة لاذت بالفراش ، أما الصغيرة العزيزة جدا فلقد أثخنته بكلماتها الجارحة البريئة عن يديه واحدة من وراء وواحدة من قدام ، كانت شاشة التليفزيون تعانى من بقايا فيلم أمريكى ، جلس أمامه باذلا أقصى مالديه من انتباه لمتابعته هربا من حصار الصغيرة العزيزة التى استسلمت ـ فى النهاية ـ للنوم على كنبة الأنتريه الذى يفترش الصالة بأكملها ، رفع صوت التليفزيون ليغطى على الشخير المنبعث من فم السمينة ، وانتهى الفيلم بقبلة طويلة مثيرة بين بطلى الفيلم أشعلت فى صاحبنا لوعة وحريقا لا يمكن

إطفاءه ، وتذكر على الفور قبلته الأولى الحقيقية لعائشة التى حملت كل أشواقه وكبت مراهقته وعنف معاناته من حرمان الأنثى ، يومها استسلمت له تماما منادية له بقبح ودلال مثيرين : أن تعالى إلى أحضانى لأ طفىء فيك جذوة حرمانى من الذكر الحقيقى البكر الغرائز والعواطف ، وعندما انفتح له باب الجنة على مصراعيه وفى نهايته كهف الأسرار لم يشأ أن يدلف إليه برجولته ، أحس أنه سيكون خائنا لأمانة الحب ، وسيلوث لهفة الرغبة فاكتفى بالملامسة ، وعندما طمأنته بأنهما زوجان شرعاً أحس برعب حقيقى لأنه لم يكن قد اقتنع تماما بأنه يصلح زوجا لها .. وتلت الفيلم أنباء آخر الليل ، كانت الأحجار التى يقذف بها الصغار كتلاً من جمر تحرق فؤاده وتصيب أحلامه فى مقتل ، يجلس فى شقته المتوافر فيها الكهرباء والمياه والثلاجة الملأى بالطعام والأطفال نائمون مطمئنون ، وأطفال الحجارة يرفعون علمهم الملون ويقذفون بالحجر ويهتفون ويهربون ، ويطاردهم الخواجات الغزاة . انتهت الأنباء بأهم الأهداف التى سجلها البيض فى شبكة المتخلفين العراة الفقراء المرضى ، وضاق صدره لحد أنه ود لو صرخ موقظا السمينة لترى وتفهم ما به ، ولكنه وأد هذه الرغبة بعنف وأخرج علبة السجائر وأشعل لفافة وأخرى وأخرى حتى أحس بأن الأمر سيتحول إلى مأساة فى صدره ، والآلام عاودته فى الرئة اليسرى فقام ليخلع ملابسه ، ولكن السمينة ما تزال ترسل شخيرها بعنف وإصرار على افتراس كل هواء الغرفة .. وارتدى الجلباب البيتى ونظف أسنانه وأفرغ مثانته من البول وتوجه إلى سريره ، واستلقى راجيا النوم الذى جافاه بإصرار ، جاءت عائشة :

ـ هل ماتزالين على قيد الحياة أيتها الأنثى التى ظلمها شبابى ، وكيف عدت من الأبد ؟

ـ ألم أخبرك من زمن أننى لن أتركك أبدا !

كانت ترتدى غلالة بيضاء تكشف عن الخارطة بأكملها ، وعرف علاماته عند كل موقع ، فاطمأن إلى فحولته ، وتسدل شعرها الجعد الذى طالما خاصم كتفيها ، وكأن جمال فاتن عاد إلى ملامحها ، وكانت تشتعل بالرغبة التى طالما نقلتها إليه إبان اجتماعهما كخطيبين :

ـ هيا معى !

ـ إلى أين ؟

ـ لنشعل فى الكون نارا من عشقنا ، ولأطلعك على الأسرار التى تتلهف على معرفتها ولا تستطيع لأنك محاصر . هأنذا قد جئت لأنتشلك ، وآخذ بيدك وأضمك إلىَّ لنصبح واحدا ، بعدما ضيعت الفرصة الأولى وهأنت مقدم على إضاعة الفرصة الثانية

وقام كالمنوم ، أمسكت بيده وقادته إلى سرير السمينة التى توقف شخيرها فجأة ، ثم انتبهت ، واستيقظت ، وأطلقت من فمها ذى الشفاه الغليظة وابلا من الاحتجاجات والتقريعات .

ـ يارجل أنت لم تعد صغيرا على هذه الأشياء ، أنا متعبة ، طوال النهار فى الشغل والبيت ، حرام ، حرام ، أولادك أرهقونى بما فيه الكفاية وتجىء فى آخر الليل ، ابنتك أصبحت عروسا .

لم ينطق بحرف ، وعاد من حيث أتى وألقى بنفسه على السرير ، وصاح بأعلى ما يملك من فحيح :

ـ يا عائشة ، يا عائشة .. تعالى .. لماذا تركتينى ؟

وساد صمت لم تعكره سوى قطرات الماء المتساقطة من الصنبور المعلق على حوض الاغتسال ، وحملق فى السقف وأدار عينيه فى ظلمة الغرفة وعلى الجدران ، وأحس بأنفاس قوية وبرأس ذى فم واسع مشقوق يواجهه ويقترب منه ويخرج بالونة بيضاء ، ووجد نفسه غير قادر على الحركة ، والرعب يسيطر على كل ذرة فى كيانه ، لقد كان جملا غاضبا برك فوق صدره وبدأ فى التهامه ولم يتمكن من المقاومة أو الصراخ ، وعلى الفور أخرج روحه وترك له الجسد وتعلق بإطار الصورة التى تربض على الحائط محاصرة السمينة والأولاد ، واستسلم للسكون سكون لا يعكره سوى مضغ الجمل للحمه وجرش عظامه .

منى السعودى

استدارات التلال الوردية

فنون تشكيلية

يسألوننى دائماً، كيف أصبحتُ نحاتة؟

هل أقول، يبدأ الإنسان من حلم فى الطفولة، ومنه ينبت ويحقق توالد الأحلام؟

ولدتُ فى مدينة عمان عام ١٩٤٥، وكانت عمان فى ذلك الوقت مدينة صغيرة، تنمو حول ينابيع مياه تأخذ مجراها فيما كان يسمى سيل عمان، وبين مواقع أثرية قديمة، وجبال صخرية فيها مغاور طبيعية يسكنها الرعيان. كان بيتنا يقع على مدخل سبيل الحوريات، وتطل نوافذه على سوق الخضار، كان يسكن فى هذا البيت الواسع ابى وأعمامى، وكنّا جميعاً كعائلة كبيرة واحدة، وكانت اللهجة الشامية هى اللهجة السائدة بين الجميع، إذ كانت العائلة قد هاجرت من دمشق واستقرت فى عمان فى أواخر القرن الماضى. على بعد مائة متر تبدأ أطلال المدرج الرومانى، وعلى التلة العالية ترتفع بقايا قلعة عمان، وكانت ملاعب طفولتى هذه المدرجات الأثرية، والأعمدة المنقوشة وبقايا التماثيل.. كنتُ أترك أصدقائى الصغار لألعب مع التماثيل وأتأمل صناعتها، وكيف دبّت الحياة فى الحجر.. لقد كانت هذه التماثيل بالنسبة لى كائنات حية، وكانت هذه الأماكن الحقيقية/ الخيالية تعطينى الشعور بقدرة الإنسان على عمل أشياء عظيمة تبقى على مدى الزمن.

عام ١٩٤٨ وصلت إلى بيتنا عمّتى وعائلتها، كان معهم بضعة اكياس صغيرة فيها حاجيات وملابس، كانت عمتى تسكن فى مجدل/ غزة، عرفت منهم أن اليهود قد احتلوا فلسطين وطردوهم من بيوتهم.. وكان هذا أول وعى لى بالمأساة الفلسطينية!.

كنتُ فى العاشرة من عمرى حين توفى أخى فتحى، بعد شهور طويلة من مرض غامض. كنت احبه كثيراً، كان مثقفاً وغير تقليدى فى عائلتنا المحافظة. وكان هو أول من قرأ علىّ كتاب «النبى» لجبران خليل جبران، وكان يحكى لى قصة طويلة متسلسلة، عرفت

حين كبرتُ أنها أسطورة جلجاميش، حين سمعت خبر موته في الصباح غرقتُ في البكاء، ولكن حين رأيتُ وجهه وهو مسجّى في التابوت الخشبي، توقفتُ عن البكاء، رأيته يبتسم وهو ينام بعمق... عرفتُ أن الموت تحوّل وليس نهاية فاجعة، بل إنه جزء من تكوين دائرة الحياة التي تتوالى كالليل والنهار... تركتُ المأتم في البيت وخرجت أمشي في شارع الهاشمي، كانت الحياة تنبض...

في هذه الطفولة بدأت أرسم، وأحلم أن أصنع التماثيل. لم يكن في مديننا متاحف ولا مدارس لتعليم الفن.. كان الحلم غامضاً.. كنت أغرق في تأمل الطبيعة، تضاريس الأرض والصخور، استدارات التلال، حركاتها المتداخلة.. كانت الطبيعة جسداً، كنت أذهب إلى المركز الثقافي البريطاني لاستعارة الكتب الفنية والأدبية، وبدأت أقرأ الشعر الحديث: إليوت، ثم أدونيس وأنس الحاج.. وكان الشعر فضاء آخر من الحرية والسفر في ما وراء المرئي.. زاد الروح والنفس..

صنعتُ رؤساً من الجبس، سحرني تكوين كائنات مجسمة، لكنها كانت سريعة العطب، فلم أكن أعرف تقنية استعمال الجبس!! سمعتُ أن الفنان مهنا الدرة فتح محترفة لتدريس الرسم، وكان قد عاد إلى المدينة بعد تخرجه في كلية الفنون في روما، فذهبت إليه لأتعلم الرسم، وكنتُ أوفّر مصروفي اليومي لشراء الألوان والورق، فقد كان أبي متديناً ومحافظاً وكان من المستحيل أن يسمح لي بالتوجه نحو الفن، لذا بدأت العمل في محترف مهنا الدرة سراً، وكنتُ قد اتخذتُ قراري واخترتُ عالم الفن، وكان هذا التوجه بالنسبة لي نوعاً من الإيمان. عالم الفن جميل وغامض، تتبلور فيه الرؤى، وتصير قصائد ولوحات وتماثيل، عالم خصب ومعطاء، يتحد فيه المرئي باللامرئي..

في تلك السنوات - كنت في الخامسة عشرة - تعرفت إلى أصدقاء العمر، كمال بلأطة وفلاديمير تماري، كان كمال يدرس الفن في إيطاليا، وكان فلاديمير يدرس الفيزياء، إلا أنه يرسم يومياً في دفاتر يضعها في جيبه.. وكانا يأتيان إلى عمان في الصيف لإقامة معارض.. وكنّا نلتقي في عمان أو في القدس حيث كان بيت عائلة كمال..

أنهيت دراستي الثانوية في مدرسة زين الشرف، كنتُ أقرأ كثيراً، وأناقش كثيراً، خاصة في المسائل الدينية والوجودية، قرأت كتاب اللامنتمي لكولن ولسن، وقد تعرفت من خلال هذا الكتاب على نماذج لفنانين وشعراء وفلاسفة فتحت أمامي أبواب عوالم البحث والتساؤل.. شعرتُ أن عمّان ضيقة وفقيرة وساكتة، وكانت لدي رغبة في معرفة العالم الواسع.. حملتُ رسومي وسافرت إلى بيروت بدون معرفة والدي، لجأتُ إلى أخي الكبير هاني الذي كان يعيش في بيروت، وخبرته عن طموحاتي، وماذا أريد أن أفعل في حياتي.. وكان هذا الأخ الصديق - ومازال - سندي الدائم..

كان أول معرض زرته في بيروت معرض الفنان حليم جرداق في صالة عرض تابعة لجريدة «الأوريون» وتقع بين مرفأ بيروت وسوق الطويلة، تحدثت مع حليم جرداق عن الفن وباريس لا أنسى أبداً أحد الرسوم المعروضة بالأبيض والأسود وتمثل قاعة الفنون السومرية في اللوفر، أخبرت جرداق عن رغبتي في دراسة الفن في باريس، شجعني وأعطاني عنوانه هناك. بدأت أتردد على دار مجلة شعر، والتي كانت تستعمل إحدى صالاتها لمعرض الأعمال الفنية.. تعرفت على يوسف الخال وأنسي الحاج، الذي قرأ بعض قصائدي في الأمسية الأسبوعية.. أقمتُ معرضاً لرسومي في مقهى الصحافة والذي كان يقع في الطابق الأرضي من مبنى جريدة النهار، كانت معظمها رسوماً بالأبيض والأسود، تمثل أشخاصاً، وفي مقهى الصحافة تعرفت على الكثيرين من أصدقاء العمر.. أدونيس بول غيراغوسيان، ميشيل

بصبوص، نزيه خاطر.. وبدأت أجواء الفن والشعر تصبح فضاء حياتي.. وقد أعطاني هؤلاء الأصدقاء المبدعين عميق خبرتهم وأفكارهم ومحبتّهم وشجعوني على مواصلة الطريق..

كانت رغبتي الحقيقية هي السفر إلى باريس، وبفضل مساندة أخي هاني اتفقنا على أن أسافر إلى باريس بدون علم والدي.. كنتُ في الثامنة عشرة حين ركبت الباخرة من ميناء بيروت، فلقد كانت باريس حلماً، وكان لابد من السفر إلى الحلم بطريق البحر.. وكانت الباخرة تمخر البحر الواسع من ميناء بيروت، إلى الاسكندرية، إلى صقلية فمرسيليا.. وكانت النوارس البيضاء ترافقنا ليل نهار.. وكنت أقطع البحر الأبيض المتوسط الذي كنت أعرف خارطته جيداً.. وصلتُ باريس مع أول ضوء النهار، لم أكن أعرف الفرنسية، ولكن كان معي عنوان حليم جرداق الذي كان يسكن في البيت اللبناني خلف البانثيون، ذهبت إليه مع حقائبي، وقد دهش حين رآني، إذ عندما أخبرته سابقاً في بيروت عن رغبتي في الدراسة في باريس، لم يأخذ كلامي مأخذ الجد. لن أنسى فضل حليم جرداق فقد كان بالنسبة لي مفتاح هذه المدينة الواسعة، فخلال ساعات وجد لي غرفة في فندق في الحي اللاتيني، وأخذني فوراً مع نماذج من رسومي إلى المدرسة العليا للفنون الجميلة حيث قدمني إلى الأساتذة، وتم قبولي كطالبة حرة في البدء، وبعد شهور تقدمت لمسابقة الدخول الرسمية في قسم النحت.. وكان ترتيبي الرابعة بين مئات الطلاب الذين تقدموا لهذه المسابقة...

ها أنا في باريس التي طالما حلمت بها وقرأت عنها وتأملت صورها، ها هي فضاء نابض بالفن والجمال والحياة، الشجر والحدائق والمقاهي، وحركة الناس، صالات الفن الحديث والفن الكلاسيكي، والإفريقي وكل جزر المحيطات.. في باريس يوجد كل العالم.. وكل الأزمنة، وفي متاحفها كنوز الفن التي كنت أراها في الكتب، أعمال مايكل انجلو ودافنشي ورامبراندت وسيزان وكرسي فان كوخ ونساء غوغان.. ها هي أمامي، بوسعي أن ألمسها وأراها وأتحدث معها.

في متحف اللوفر، اكتشفت عظمة بلادنا.. المنحوتات السومرية والنبطية.. كم عشقت رأس الملك «غوديا» مهندس سومر وحاكمها، رأس مستدير من الحجر الأسود المصقول، وعينان واسعتان عميقتان الخطوط تنبيء عن الحكمة والعقلانية والصفاء.. التماثيل المصرية من الجرانيت المصقول والملون، صالة الثيران المجنحة الأشورية، تمثال ساموتراس إلهة النصر المجنحة عند الإغريق.. حجر مؤاب الأسود الذي خط عليه الملك يوشع تاريخ البلاد في ذلك الزمان.. إبداعات حضارات كثيرة تركت لنا علامات معرفتها الإنسانية.

بدأت العمل في مدرسة الفنون بين محترفات الرسم لدراسة الجسم البشري، الخطوط والاستدارات والحركة، ومحترفات النحت. وكان يتواجد في كل محترف موديل حي عارٍ، قد يكون رجلاً أو امرأة، يصطف الطلاب حوله، وكل يعمل على طاولته الخاصة، ويدرس تكوين الجسم الإنساني، الذي تكمن فيه كل جماليات وعناصر التكوين.. اكتشفت أن عري الجسد في الفن هو من عري الطبيعة.. وأن الأرض جسد، والجسد أرض. وبالرغم من أني جئت من مجتمع محافظ، إلا أني لم أفاجأ بهذه الأجواء.. بل شعرتُ كم يحاط الجسد في بلادنا بالمحرمات.

سنة ١٩٦٥ انتقلت إلى محترف الجمر عند الأستاذ كولاماريني، وهناك أنجزت أول منحوتة من الحجر أسميتها «أمومة الأرض» كان لديَّ شعور غامض أنني سأجد طريقي وأسلوبي الخاص في النحت، اختزال الأشكال، استدارتها، التكوين الذي يتمحور حول مركز ثم يمتد

نحو الأطراف، تجريد الجسم البشرى وإحالته إلى حضور رمزى. ومن هذه المنحوتة التى احتفظ بها دائماً توالدت أعمالى خلال السنوات الطويلة التى عالجتُ بها الحجر.. وقد شجعنى اساتذتى على هذا المنحى منذ البداية، ووجدوا فى طريقتى فى العمل أمانة تحتفظ بالمعطيات الأصيلة النابعة من الشرق العربى..

عرضت منحوتة فى **«صالون أيار»** فى متحف الفن الحديث، وكانت عبارة عن قطعة من المرمر الأبيض المصقول تمثل مبدأ الحركة، وكان صالون أيار من أهم المعارض الفنية السنوية فى باريس، يشارك فيه كبار الفنانين المعاصرين مثل **بيكاسو وميرو، وماتا**.. وقد أشار أحد النقاد إلى هذه المنحوتة فى مثال عن هذا المعرض نشر فى مجلة **«الآداب الفرنسية»**.

فى باريس كنتُ دائمة التفكير بمدينتى عمان، ذات التلال المتداخلة، والحجر الوردى، وكنتُ أحلم هل سيكون بإمكانى عمل منحوتات كبيرة ونصبها فى ساحات مدينتى التى ولدتُ من رحمها... فالمنحوتات تعطى للمدن معناها، وتحولها من مدنٍ صامتة إلى مدن نابضة.

عام ١٩٦٧ سافرت إلى إيطاليا، قضيت بضعة أشهر فى معامل النحت فى كرارا، وتعلمتُ من العمال المهرة هناك أسرار استعمال الأزاميل والمطرقة الهوائية، وصقل الرخام، وتركيب المنحوتات، وكيفية حملها وربطها بالروافع الآلية، وفى هذه المدينة المليئة بالرخام من كل نوع، تعرفت إلى العديد من النحاتين الذين يأتون للعمل من كل بقاع الأرض.. وكنّا نصعد إلى جبال المرمر فى أوقات الفراغ عبر كروم العنب.. وهناك تعرفتّ على النحات والحفّار الهندى **كريشنا ردى** الذى كان يجمع بين كلمة الشرق وروحانيته من جهة، وعلم الغرب من جهة أخرى.

عام ١٩٦٨، عشتُ فى باريس أحداث **«الثورة الطلابية»**، وكانت أحداثاً عميقة فتحت أمامى مجال الوعى الثقافى والسياسى خاصة ما يتعلق بوظيفة الفن وعلاقته بالمجتمع والسلطة، وسيطرة الغرب على العالم الثالث، وأفكار كثيرة عن حرية التعبير وتغيير المجتمع.. وبعد انتهاء هذه الأحداث شعرتُ برغبة عميقة للعودة إلى الوطن.. إذ شعرت بعمق أننى لا أنتمى للمجتمع الفرنسى، وأن الثقافة العربية التى أنتمى لها أولى بعملى وطموحى الفنى، فعدت بعد أن لمست أن الغرب لا يتفوق على الشرق، لا انسانيا ولا إبداعياً؛ عدتُ إلى عمان فى خريف ١٩٦٨، وبدأت بالعمل مع الأطفال فى مخيم البقعة، ومن هذه التجربة التى استمرت بضعة أشهر اعددت كتاب «شهادة الأطفال فى زمن الحرب»، والذى صدر فيما بعد فى بيروت عام ١٩٧٠، وكنتُ أريد من هذه التجربة البدء فى تأسيس مركز إبداعى، ولكن أحسست أن الحياة الفنية والثقافية فى الأردن فى أواخر الستينيات مازالت محدودة، وكان على أن أكتسب مزيداً من العلم والخبرة والتجربة، فغادرت إلى بيروت عام ١٩٦٩، وكانت عاصمة الحياة الثقافية العربية النابضة، وعشت فيها حتى عام ١٩٨٣.

فى سنوات إقامتى فى بيروت عملتُ كثيراً، وكان اسلوبى يتبلور بعفوية، وهناك اكتشفت جمال الرخام الأردنى الأخضر، وكنت استمتع بعمل منحوتات من هذا الرخام الصلب، إذ كنت أشعر أنى أزرع فيه كل حبىّ وحنينى للأردن... أقمتُ العديد من المعارض فى بيروت، وأنا مدينة دائماً للكتاب والنقاد فى لبنان الذين اهتموا وكتبوا عن أعمالى، ومنهم **نزيه خاطر، وسمير صايغ، وخالدة سعيد وجوزيف طراب**. كانت بيروت ملتقى الفنانين والمثقفين العرب، هنالك تعرفتُ على **نذير نبعة وضياء العزاوى ومحمود درويش وإلياس خورى، وكمال أبو ديب**. وكنتُ أعيش بين (مُختَرفى) فى حى الصنائع، ومقاهى الحمراء، وبيت الشاعر ادونيس الذى كان ملتقى المبدعين العرب جميعاً.

في سنوات الحرب الأليمة المدمرة في بيروت، لم أتوقف عن العمل، بل كان الاستمرار في النحت، هو رفض للحرب وتوكيد على قيم الحياة.. عرفت أن الحرب هي الوباء، وأن الحروب الأهلية هي أبشع الحروب والأوبئة.. وكان لدي شعور عميق أن إسرائيل هي المسبب الأول لتدمير بيروت، إذ إن هذه المدينة كانت مختبر الأفكار ومكمن الحيوية في العالم العربي، وكانت الملجأ الأول للمثقفين والسياسيين المضطهدين في أوطانهم. والأهم من ذلك أن لبنان كان مثالاً لدولة تتعايش فيها الأديان، وكانت فكرة إقامة الدولة الديمقراطية المتعددة الأديان في فلسطين كبديل لإسرائيل اليهودية العنصرية، قد بدأت تنتشر، ليس في العالم العربي فقط ولكن في العالم الواسع أيضاً، وكذلك بين الإسرائيليين في الأوساط المثقفة خاصة اليسارية.. لذلك كان لابد من إشعال حرب طائفية في لبنان لضرب هذه الأفكار.

عام ١٩٨٣ عدتُ إلى عمان، كنت أشعر أني أمتلك لغتي التعبيرية في النحت، وتجربة غنية مع الحياة والناس، بحيث إني أستطيع بهذا المخزون الداخلي أن أعيش وأعمل في أي مكان.. وكان يراودني حلم عمل منحوتات كبيرة لساحات عمان. فلقد تعلمتُ النحت من أجل زرع منحوتات في المدينة التي خرجت من رحمها... حققتُ أول منحوتة عام ١٩٨٤ من الجرانيت، وكان عنوانها «نمو»، ونصبت في الدوار السادس قبل أن تنقل فيما بعد إلى مكان آخر جانبي، وكانت هذه المنحوتة هدية من بنك البتراء إلى مدينة عمان. كان البنك المذكور قد طلب مني عمل منحوتات لمدخل العمارة الجديدة في وادي صقرة، إلا أني أعربتُ لمدير البنك عن حلمي القديم في عمل منحوتات للمدينة، وعرضتُ عليه دفع تكاليف منحوتة تقدم باسم البنك للمدينة، ووافق فوراً، ووافقت أمانة عمان، وهكذا في فجر بارد في آذار ١٩٨٤ نصبتُ هذه المنحوتة في موقعها الأول، وكان فرحي كبيراً أن أعمل عملاً فنياً يكون ملكاً لجميع الناس، ويعيش معهم على مرِّ الزمن.

عرضتُ على أمانة عمان في ذلك الوقت أن توفر لي (مُحتَرَفاً) واثنين من العمال لمساعدتي، ومخصصا يساوي ما يتقاضاه أي مهندس في الأمانة، وفي المقابل أعطيهم عشرات المنحوتات لتوزع على ساحات المدينة.. وقوبل عرضي بالرفض والسخرية الباهتة!

واصلت العمل بصمت، عشرات المنحوتات الصغيرة، قد تجد يوماً الطريق إلى أن تحقق بأحجام كبيرة! فالعمل الفني هو بحث دائم في الشكل. عام ١٩٨٦ طلب مني عبدالمحسن قطان أن أعمل منحوتة تقدم باسمه هدية لجامعة العلوم والتكنولوجيا، أنجزتُ منحوتة من الجرانيت بعنوان «دائرة الأيام السبعة»، والمنحوتة عبارة عن شكل دائري مفتوح من الوسط، وتتخلل قطر الدائرة سبع نتوءات هندسية كالأصابع، بحيث يوحي الشكل بالعلاقة المتداخلة بين الإنسان والأرض والزمن. ووضعتُ المنحوتة على القاعدة، بحيث يتمكن الطلاب من تحريك المنحوتة حول محورها بشكل دائري، بدفعها بيد واحدة فقط مع أن وزنها يتجاوز خمسة أطنان، وبهذا تكون المنحوتة على علاقة أكثر ديناميكية وحيوية بالطلاب الذين يتأملونها.

عام ١٩٨٥، أقمت معرضاً خاصاً في واشنطن، بدعوة من غاليري «أليف»، وكتب أحد النقاد في جريدة واشنطن بوست مقالاً مؤثراً، رأى فيه أن أعمالي المثلثة الدائرية تجمع بين الآني والسرمدي. وقد زار المعرض مدير متحف الهيرشهورن في واشنطن، ورشحني لأكون ضمن ثلاثة نحاتين لعمل تصميم نحت للمركز الطبي الأمريكي، وقد نال التصميم الذي قدمته المرتبة الأولى بين المشاريع، إلا أنه تم استبعادي حين عرف الإداريون في المركز أني فنانة عربية. إذ يبدو إنه في سوق الفن العالمي هنالك سقف لا يسمح للعرب بتجاوزه!

عام ١٩٨٦، زارنى مدير متحف معهد العالم العربى فى باريس، وكان فى زيارة للأردن لانتقاء أعمال فنية لمجموعة المتحف الدائمة، واختار من أعمالى نحت «امرأة/ طائر» من الرخام الأبيض المصقول، وكنتُ قد عملت هذه المنحوتة عام ١٩٧٥، بعد قراءة قصيدة للشاعر اليونانى «ريتسوس». وكانت هذه المنحوتة ضمن مجموعة منحوتات تجمع بين المرأة والطائر، واعتقد انه بقيت فى نفسى دائماً ساموثراس المجنحة التى تنتصب فى أعلى درج متحف اللوفر، بالإضافة إلى تأثرى بأفكار وحدة الوجود الصوفية، حيث المزج بين الإنسان والطبيعة والإله والبنات.. وكل شىء حى.

عرض على مدير المتحف رغبته أن يكون احد أعمالى فى ساحة مدخل المبنى الجديد فى باريس، ولكن كانت هناك مشكلة التمويل فاتصلت ببعض الشخصيات المستنيرة ثقافياً فى عمان، وعرضتُ فكرة أن يكون النحت هدية الأردن لمعهد العالم العربى، ويتم جمع تكاليفه من مؤسسات وشخصيات عديدة فى الأردن، وكان للسيدة نوزاد شاكر الفضل الكبير فى توفير إمكانيات إنجاز هذا العمل، وعملتُ نحتا من الرخام بارتفاع ثلاثة أمتار، والشكل مستوحى من الأنصاب البنطية، بمعالجة هندسية، بمعالجة هندسية، وقد عالجت الكتلة الحجرية بحيث يكون بها تقسيمات فى الأبعاد تشبه تقاسيم الزمن الموسيقى. وتداخلت رموز الماء والهلال وما يجمع بين الحركة والثبات. كنت أريد أن أسمى العمل فى البداية «تقاسيم على الحجر»، إلا انه بعد الانتهاء من العمل اسميته «هندسة الروح»، وقد جاءتنى هذه التسمية بعد قراءة مقال لعبد الكبير الخطيبى استعمل فيه هذه العبارة، ، وشعرتُ أنها تلخّص اتجاه بحثى فى النحت، وهو أن اى عمل إبداعى هو هندسة لما هو روحانى، والروح هنا بالمعنى الإنسانى الأرضى حيث تمتزج القداسة بالموجودات.

حين ازور باريس، أذهب لمشاهدة هذا النصب الذى أصبح تاريخه الخاص. لإحساس برائحة الحياة التى تستمر من اول الزمن. وأحياناً أسمع احد الرعيان ينشد ترنيمة عتيقة تشبه الغناء الأسطورى؛ فأحس بامحاء الحدود بين الماضى والحاضر والمستقبل فى هذه التلال الوردية الدائرية التى أحببتها منذ طفولتى، والتى ربما من استدارتها ولدت استدارات أعمالى.

وأحلم فى هذا المكان بإنشاء محترف/ مدرسة للنحت لإعادة المجد الغابر لهذا الفن القديم فى بلادنا. وهكذا تتوالى أيامى على هذه الأرض بين مدار الحلم ومدارات الواقع.

اليس الإنسان نباتُ حلمه؟!



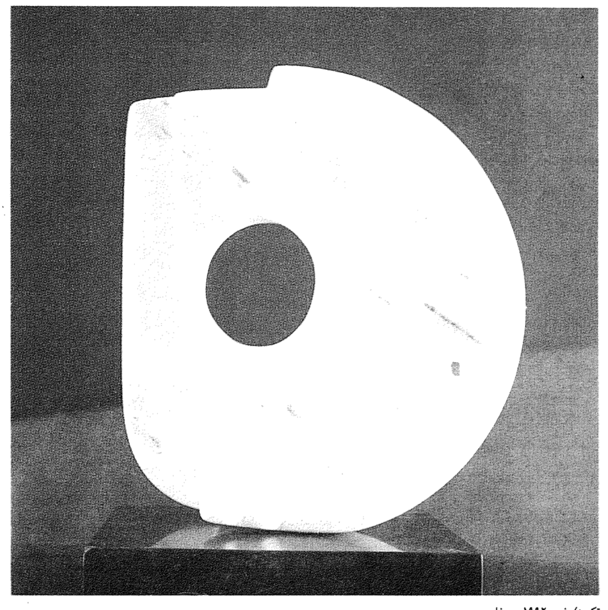
استدارات التلال الوردية

منى السعودى

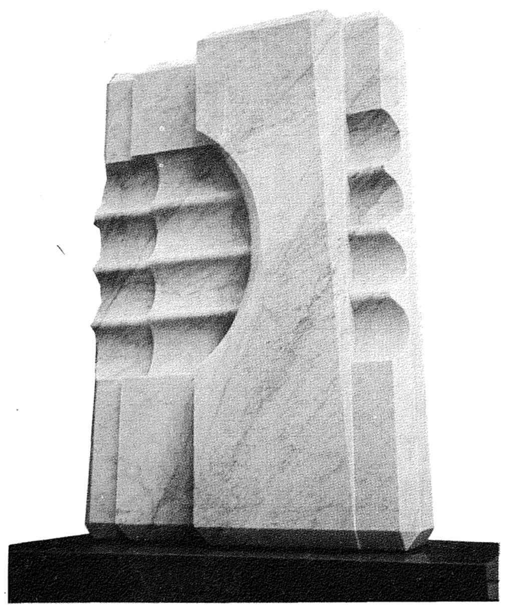
سأنحت لكما حبيبين ، دائما اثنين :

الذكر والأنثى ، الأم الأرض ، والابن ـ الجسد

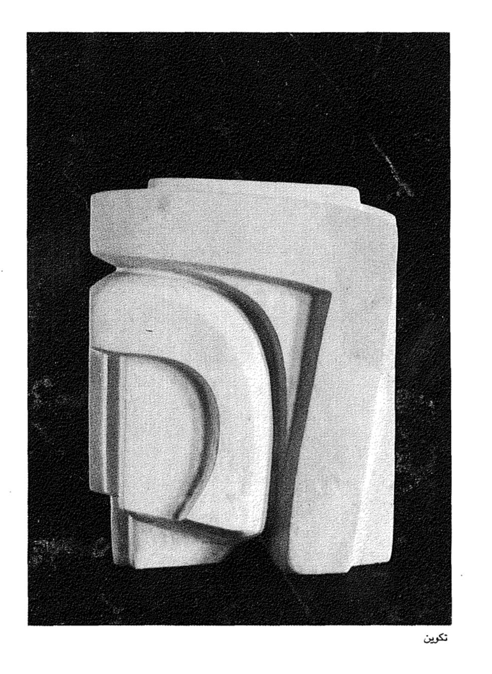
وشكل يعانق شكلا ، حوار ـ صمت ...



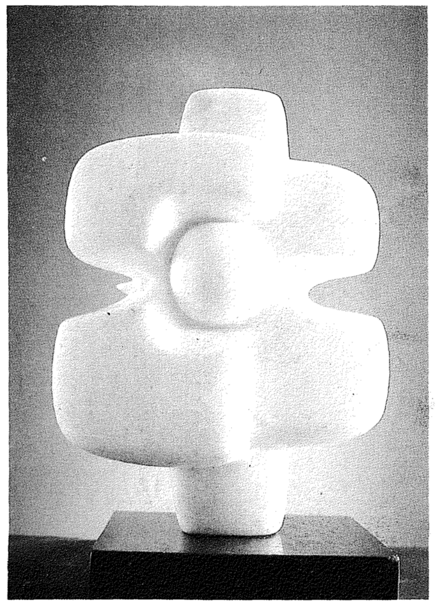
تكوين/ فجر ١٩٩٢ ـ رخام



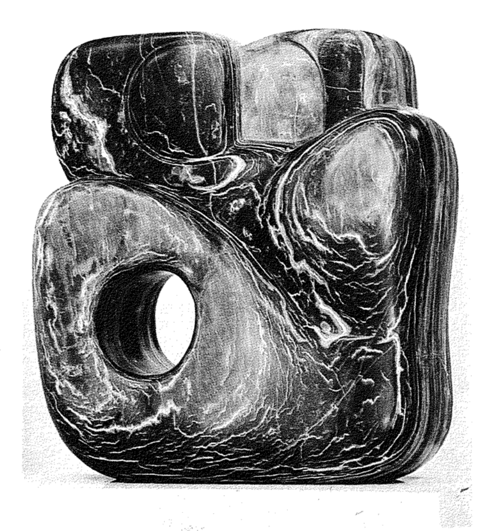
«هندسه الروح» ـ رخام ـ ٢م ١٩٨٧



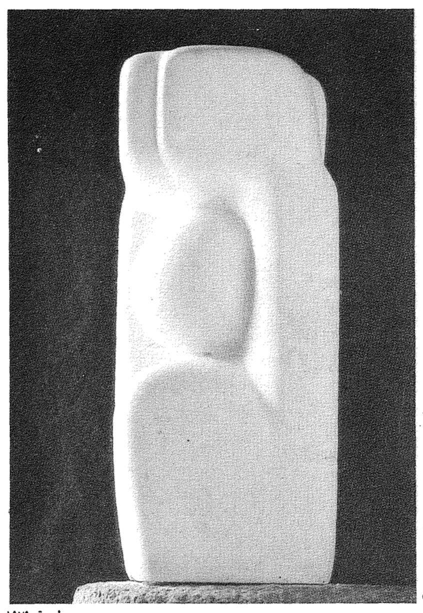
تكوين



«وردة الحجر» ـ رخام



«امومة الأرض» ـ رخام أردني ـ ١٩٨٢

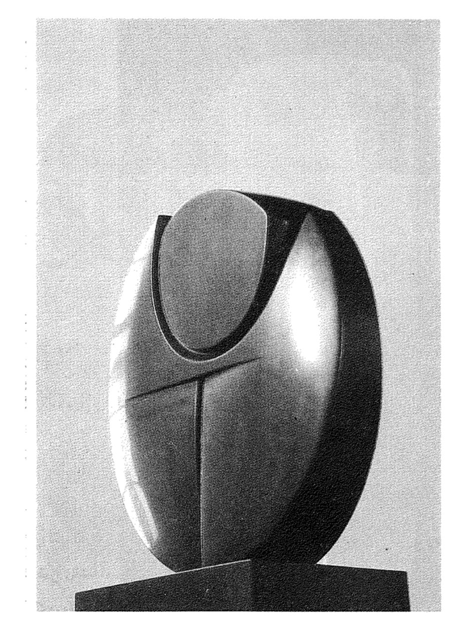


«أمومة» ١٩٧٩

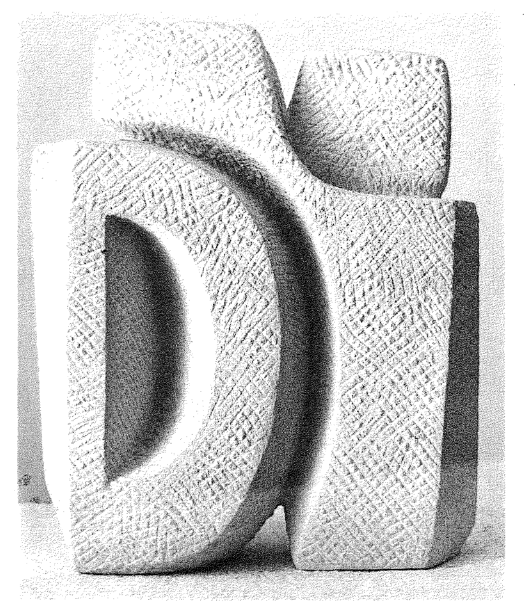
قبة سماءٍ واحدة ، لكل الأرض

قبة سماءٍ واحدة للفرح والشقاء

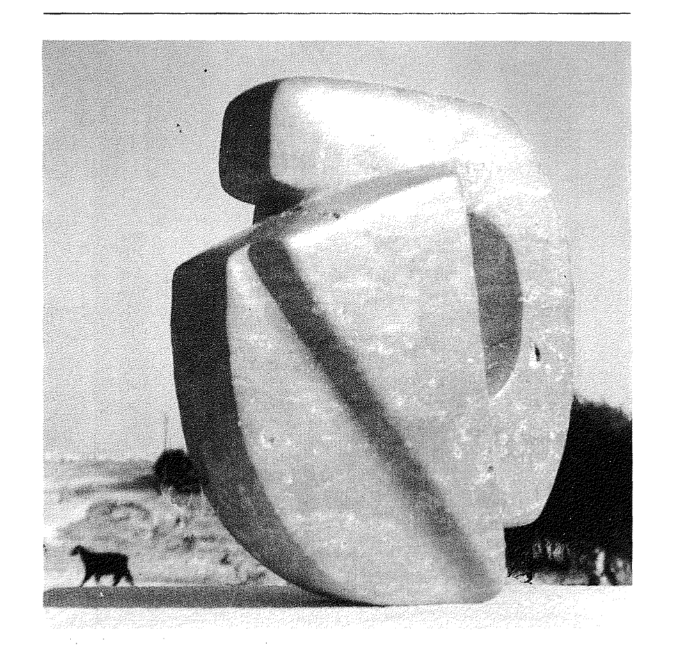
قبة سماءٍ واحدة للذكرى والنسيان



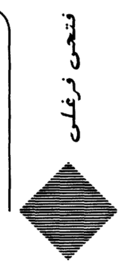
«فجر» ـ رخام أسود ١٩٨٣



تكوين



تكوين - رخام إيرانى - ١٩٩١



ثلاث قصائد

■ **فصل «قال» ووصلها :**

قال الشاعرُ :

قد خلق الله القلم وقال اكتبْ

فجرى فى تلك الساعة بالكون وما سيكونُ

فلما جئنا آنسنا أقلاما، فكتبنا.. وكتبنا

حتى صار الحرف الواحد مما نكتبه يقدر أن يختزل المعجم

قلنا : إنّا ـ إن شاء الله ـ لنقدر أن نجعل هذى الدنيا فى سبعة أحرف.

قال الشاعرُ :

(*) من ديوان لم ينشر بعنوان : «ظمأ الروح وسقياها» .

بل إنى أختزل الدنيا فى حرفٍ، ولقد أوتيت كتابى بيمينى

وكتابى كلماتٌ لا تنفدُ، فالبحر لها مَدَدٌ

والبحرُ يمدُّ البحرَ، يمدُّ البحرَ، إلى سبعة أبحرْ

الشاعرُ قال : أنا، وتمشًّى فى دمنا يَتبْخترْ :يا أرضُ انهدًّى

من فى دنياك على قدًّى

قلت هنيئا لكَ تعرفُ كل الأسرارِ

فرأسك من ذهبٍ، وضلوعك كالأسيافِ

وقلبك يعرف أنًّى يختارُ.

فمن للقلب الحيرانِ وقد أوقفنى فى هذا الموقفِ :

زمن يهزمنى لا يصرعنى، يرمينى لا يقتلنى.

أمضى لكنى لا أنفذُ

أدخل أو أخرج، ـ لا أدرى ـ

مِنْ شرطٍ لا أدرك من واضعُهُ

مِن ظرف مكانٍ ينكرنى، أو ظرف زمان أنكرهُ

لا أدرى، فالفاعل مجهولٌ فى هذا الزمن الأغبر

يقتل روحى لا يهتزّ له جفنٌ

بل يمشى، ـ الداعرُ ـ فى صدر جنازتها وعلى كفيه دماها

■ فصل «قمنا»

قمنا فشربنا خمرا ما فيها غوْلٌ

فتساءلنا : مَنْ وسدَّهُم أمر الروحِ

وما كانوا من أهليها؟! أنكرناهم، ثم شربنا، فإذا نحن وقد أنكرنا أنفسنا،

ثم شربنا، فذكرنا كيف الدنيا تغصبُنا

فيما شئنا وأبينا

وتُقَلِّبُنا ذات يمين وشمالٍ بين رضانا ورضاها

قلنا : اختلطت والله علينا وجمات الروح

وما عدنا نعرف إنْ كنا أحببنا يسراً أم كرْها

قال الشاعر : لا تبتئسوا ، سأقاتل حتى أُلْجِئهم لجزائر بحر الليل

وأطراف كهوف الخوفِ. أصيحُ بهم : عودوا لمخابئكم

ذوقوا اليوم عذابى بالأمس

فكم كنتم تطأونَ القلبَ - وما كان سوى هذى المضغة -

كنتم تطأون القلب إلى أن شاهَ، وشاهدناه كليماً

وكظيماً يتجرَّع غصْبَ الدنيا وهو يضاحكها

أما الآن فقد حَصْحَصَ حق الروح

ولن يعصمكم منها ما كنتم تَدْعونَ، ولن يعصمكم منى شىء

حتى لو لُذْتم بحماها*

■ **فصل «قالوا»**

قالوا : نحيا منتظرين

إلى أن يؤذن للنور فيغمر وادينا

قلت . وإنى منتظرٌ معكم أن يؤذن للنور فيأتينا

ثم جلسنا نترقبُ ونحدِّق فى وجه الليل لكيلا يفجأنا

ما كُنّا غير اثنين، ولكن ثالثنا كان الخوفُ

فطالت جلستنا حتى أبصرنا فى مجلسنا الرابع والخامسَ، والعاشرَ

قلت لهم: قوموا

ما كان النور ـ على هذى الحال ـ ليأتينا

قوموا لنقاتل من خلف الشاعرِ، إنى أعرفه، إذ يعزم يمضى

يهجم فى النور وفى العَتْمَةِ، لا يخشاهم أو يخشاها

هو يبصر ما لا نبصرُ.

فبصيرته تهديه إلى أرضٍ وسماوات لا ندركها

أو يخطر فى البال مداها

ينتصر ـ بإذن الله ـ فَنَنْتَصِرُ ونجعل فى القلب صباحاتٍ

لا يقدر هذا الليل، ولا ليل آخر، أن يغشاها

قالوا : قاتلنا من قبلُ مراراً ورجعنا مدحورين

فبِتْنا نعرف موعدنا:

إذ يغشانا الليل تعود فلول كتائبنا

فنسائل أنفسنا :

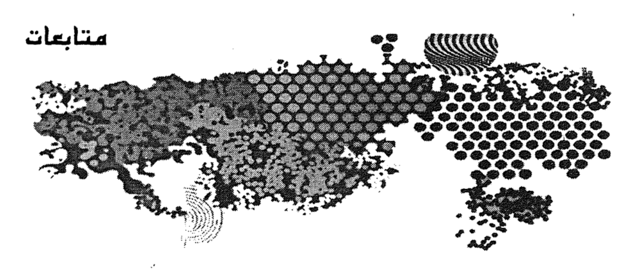
هل كان النصر قريبا حقاً ، أم كنا نتوهم نصرا لنصدِّقَهُ؟!

قلت : نعم، نتوهم نصرا ونصدِّقه

فتصدِّقُ روحى الملهوفة

أن قد جاءتها بُشْراها



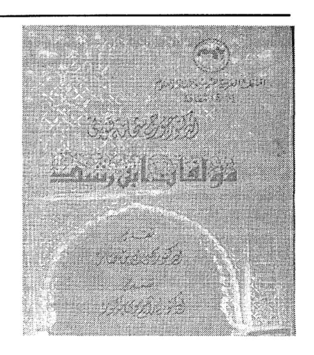


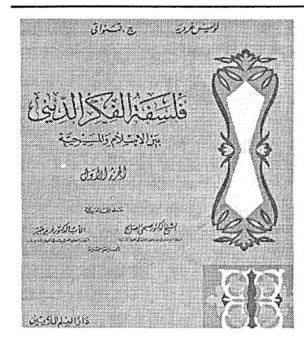
الأب جورج شحاتة قنواتى راهب الفلسفة الذى فقدناه

فى الثامن والعشرين من يناير الماضى، رحل عنا باحث محقق علامة فى ميدان الفلسفة واللاهوت، هو الأب الدومينيكانى «جورج قنواتى»، بعد حياة شارفت التسعين - فهو من مواليد ١٩٠٥ - قضاها عاكفا على عمله الذى نذر له عمره، يقرأ ويكتب ويشارك فى المؤتمرات الفلسفية فى العالم العربى وأوروبا، ويناقش الرسائل الاكاديمية أو يشرف عليها، ويدير معهد القاهرة للدراسات الشرقية التابع لدير الدومينيكان بالعباسية، ويشرف على إصدار نشرته العلمية، وينقب فى بطون المخطوطات العربية واللاتينية واليونانية فى اهم مكتبات العالم، حتى لقد تعجب د.إبراهيم مدكور عميد مجمع اللغة العربية بالقاهرة من (بساط الريح) الذى يُقلّه ويطير به فى تنقلاته.

كان لابد لهذه الرحلة الخصبة المديدة من أن تثمر وتؤتى أكلها، ولاشك فى أن الوقوف على ثمار هذه الرحلة وحصادها يستوجب جهدا خاصا قد لايستطيع أن ينهض به إلا مجموعة من مريدى هذا الراهب وتلامذته المقربين المسلحين باللغات الكلاسيكية والمهتمين بالفلسفة عامة والفلسفة الوسيطة بشقيها المسيحى والإسلامى خاصة. فقد تشعب إنجاز الفقيد ليشمل بحوثا وتحقيقات حول «الفارابى» و «ابن سينا» و «السهروردى» و ابن رشد» وغيرهم من أعلام الفلسفة الإسلامية، فضلا عن قضاياها ومسائلها الميتافيزيقية وعلاقاتها الفكرية والتاريخية بالفلسفة القديمة من جهة، والفلسفة المسيحية الوسيطة من جهة أخرى.

لقد اكتسب الفقيد «جورج قنواتى» شهرة فلسفية دولية زكتها





نشاطاته الدائبة ومشاركاته المستمرة فى المؤتمرات العالمية، ورفدتها علاقاته الوطيدة بأبرز المشتغلين بالفلسفة فى جامعات أوروبا وأمريكا. وخير تجسيد لهذه المنزلة هو أعماله التى شارك فيها مع بعض كبار المستشرقين المتخصصين فى الفلسفة، ولعل أهمها الكتاب الضخم الذى صدرت ترجمته العربية فى ثلاثة أجزاء تحت عنوان (**فلسفة الفكر الدينى بين المسيحية والإسلام**)، وهو الكتاب الذى اشترك فى تأليفه الفقيد بالفرنسية مع «**لويس جارديه**»، وقدم له المستشرق الشهير «**ماسينيون**».

ولاتأتى أهمية الكتاب من ضخامته فحسب، بل تأتى أيضا من تعبيره عن الروح العلمية لهذا الراهب الدومينيكانى، وهى روح تعود بأصولها إلى النشأة الأولى لجماعة الرهبان الدومينيكان فى القرن الثالث عشر حين أسسها الراهب الإسبانى «دومينيك» بمباركة من البابا، فى الوقت الذى أسس فيه تقريبا القديس «**فرانسوا الأسيزى**» جماعة الرهبان الفرنسيسكان. غير أن الرهبان الدومينيكان لم يقفوا عند حدود الوعظ والتبشير، بل اعتمدوا على الدراسة والبحث العلمى خاصة فى مجال الفلسفة واللاهوت، فانجبوا كثيرا من المفكرين الكبار، حسبنا أن نذكر منهم القديس «**توما الاكوينى**».

تحية لهذا الراهب العالم الذى أخلص لتقاليد جماعته ودعا إلى الحوار بين الأديان وقدم خدمة جليلة للفلسفة المقارنة.

حسن طلب

رائد الدراما التليفزيونية
الذى رحل فجـأة !

كان نور الدمرداش ممثلا ومربيا لرعيل من الفنانين والفنيين ؛ مخرجين وممثلين وكتاب سيناريو ، اختار من بين الوسائط الفنية أصعبها وأكثرها حاجة لتكوين «كادر» فني يقوم عمله على أسس سليمة ، فكان التلفزيون اختياره وقدره في آن واحد . لم ينقطع انقطاعا نهائيا عن التمثيل ، لكنه فضل السينما على المسرح حتى يظل قريبا من هذا الوسيط الجديد وهو «التلفزيون» بعد أن قدم عددا من التجارب المسرحية الرائدة.

لقد استسلم للوسيط الجديد الذي كان يلتهم كل شيء في جوفه : البشر المبدعين ، وساعات الإرسال الطويلة الجائعة الى لا تشبع من الزمن ، وتقنيات كانت تعمل فى بدايات وجود التلفزيون ببطء ، وتسرق حياة الفنانين وتمتص عرقهم اليومى من أجل إمتاع المشاهدين. نور الدمرداش كان واحدا من أولئك الذى ضحوا بكل شيء من أجل هذا الجهاز المتواطئ مع الموت فى سباقه المحموم مع الزمن .

اشترك مع السيد بدير ومحمود السباع ومحمد توفيق وغيرهم من رجالات الفن الإذاعي والمسرحي والتلفزيوني فى «مسرح التلفزيون» كمحاولة منهم للبحث عن طريق يمكنهم من خلاله العثور على شكل من أشكال «الدراما التلفزيونية» الخالصة . وفى السبعينيات تزايد عدد الفرق المسرحية التلفزيونية التى كانت تطمح إلى تقديم التراث المسرحى العالمى والمصرى والعربى ، والأعمال الحديثة فى أسرع وقت كعلاج لأمة المسرح آنذاك ، ولتدريب الفنيين والفنانين على التعامل مع مقتضيات العمل التلفزيونى . وقد تلقف هذا المسرح الجديد بفرقه المتعددة كمًّا هائلاً من الممثلين الموهوبين وأنصاف الموهوبين ! وبالرغم من أن شروط العمل في التلفزيون لا تساعد على إنضاج المواهب والتمييز بينها ، فقد أثرت التجربة نخبة من الفنانين الحقيقيين الذين واصلوا طريقهم وقاموا بواجبهم فى إرساء قواعد العمل التلفزيونى فى مصر .

يتقدم نور الدمرداش الصفوف فى هذه الفترة الزمنية الصعبة ، ويسعى سعيا حثيثا بوعيه وفكره النابه نحو البحث عن أصول لفنون العمل التلفزيونى الدرامى ، وينقب عن مفردات جديدة للغة فنية تصب تراكيبها المتنوعة فى بوتقة هذا الجهاز المخيف الذى يأكل زمن مبدعيه ومتلقيه فى آن واحد . لا نجد فى أعمال الدمرداش التلفزيونية وعلى رأسها : «ثلاثية الساقية» وهى مأخوذة عن رواية بذات الاسم للكاتب الروائى الراحل عبد المنعم الصاوى ، بمسلسلاتها الطويلة ؛ ولا فى ملحمة «أدهم الشرقاوى» التلفزيونية بطولة الممثل الراحل عبد الله غيث ؛ مجرد سرد مرئى لأعمال روائية ، وإنما نجد بحثا دائما عن اللغة الدرامية الخاصة بالتمثيلية التلفزيونية ، وهى لغة تختلف عن لغة المسرح ولغة السينما ، وإن كانت تأخذ منهما عناصرها الأولية : الفكرة ـ الحدث المتطور ـ الصراع الدرامى ـ (أيا ماكان نوعه) ـ شوق المشاهد لمعرفة ما يدور أمام الحوائط وخلف الغرف والأسوار ـ وقبل كل شيء البحث عن مصداقية ما يقترحه الواقع الفنى ومقتضى الحال الواقعى أى الواقع الحياتى بما فيه من أحداث . استعار من المسرح الحوار ، وزاوج بينه وبين التعبير المقرب السينمائى للوجه (كلوز/ أب) واللقطة المتوسطة واللقطة العامة ، وهى عناصر أساسية فى تقنيات اللغة الفيلمية .

والدمرداش يصل بين الوسيطين فى إبداع فنى متميز ، وبقدرته الفنية الفائقة يخلق من اللغتين (المسرح والسينما) لغة ثالثة تغدو خصيصة من أهم خصائص الفن التلفزيونى ألا وهى «الدراما التلفزيونية».

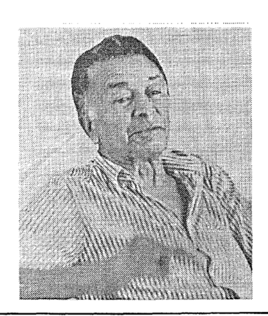
لقد كوّن نور الدمرداش جيلا من الممثلين والمخرجين وكتاب السيناريو الذين استطاعوا اليوم أن يحملوا راية الفن التلفزيونى الدرامى من أمثال : صلاح السعدنى - زيزى مصطفى - أشرف عبد الغفور - نور الشريف . واستعان بالفنانين الكبار ليكتشفهم من جديد فى التمثيلية التلفزيونية أمثال : سميحة أيوب - محمود مرسى - عبد الله غيث وغيرهم . ولا شك أن نور الدمرداش لعب دورا هاما فى التكوين الإبداعى لمخرجين كبار كانوا قد ساهموا معه فى عمله الإبداعى من أمثال : يحيى العلمى - محمد فاضل - الشقنقيرى -إسماعيل عبد الحافظ وغيرهم.

إن نور الدمرداش لم يرحل ، فما تزال أعماله مؤثرة نفاذة وباقية كعلامات طريق لجيل من الرواد نحن فى أمس الحاجة إلى اكتشافاتهم اليوم !

هناء عبد الفتاح



«رحيل القاص والروائى عبد الفتاح الجمل»



رحل منذ أيام قليلة الكاتب والقاص الروائى **عبد الفتاح الجمل** ، وكان رحيله بصورة مفاجئة ، وغير متوقعة ، وتمثلت المفاجأة فى عدم انتشار أية أخبار عن مرض **عبد الفتاح الجمل** ، على غرار ما يحدث فى بعض الأحيان ، إذ تتناوب الصحف على إذاعة ونشر الأنباء عن صحة موضع الخبر من مشاهير الأدباء. لكن **عبد الفتاح الجمل** شاء ألا ينشر عن مرضه شيئاً ، وكان عزوفه عن الناس منذ فترة زادت على عشر سنوات ، ظل خلالها بعيداً عن الأضواء والتجمعات الثقافية يعيش وحيداً بلا زوجة أو ولد ، حيث كان جيلنا كله فى فترة ما أخوة له وأصدقاء ، وكان لا يخلو مكتبه المتواضع فى جريدة المساء عن الزوار ، الذين يصلون إليه من كل مكان من أنحاء مصر عندما كانت جريدة المساء وخاصة الصفحة التى

كان يتولى «عبد الفتاح الجمل» الإشراف على تحريرها ، تلعب أهم دور فى حياتنا الثقافية فى ظل ما يقولون عنه الآن الانغلاق ، فكانت صفحة «عبد الفتاح الجمل» فى المساء نافذة شديدة الأهمية وشديدة الخطورة ، فى تصدير كل ما هو جديد وجيد ، وربما يحمل رؤى مختلفة بل ومتعارضة ، كان «عبد الفتاح الجمل» فى ذلك الوقت هو الجندى المجهول أو المخرج شديد التواضع لخريطة الثقافة المصرية فى السنوات الأخيرة من الستينيات عبر ما نشرته هذه الصفحة لأسماء جديدة جداً نجدها الآن قد تربعت وأصبحت تمثل رموز الثقافة المصرية المعاصرة من الشعر الحديث ، والشعر العامى ، وحتى القصة القصيرة التى كانت متهمة فى ذلك الوقت ، خاصة فى اضطلاعها بالتعبير وإدانة كل ما هو سلبى فى دولة الثورة الوطنية قبل ١٩٦٧ ، وبعدها ...

بل والأقلام الناقدة ، التى كانت لا تجد لها مكاناً فى الصحف الأخرى كنا نطالعها على صفحة «عبد الفتاح الجمل» ، التى اتهمت فى العهود التالية ، حتى تقلص دورها تدريجياً إلى أن تلاشى .. ومن هذه الأسماء الآن محمد إبراهيم ابو سنة وشوقى فهيم وعبد الرحمن الأبنودى ، وسيد حجاب ، وصلاح عيسى وسمير عبد الباقى وزين العابدين فؤاد، وعزت عامر وإبراهيم اصلان ، ومحمد مبروك والبساطى ، والغيطانى ، وعز الدين نجيب ، ومحمود بقشيش ، وخليل كلفت وعبد الرحمن ابو عوف ، وحسن عطية و وحيد حامد ، وكمال رمزى ، وبهيج اسماعيل، ومحمد ابو دوحة وصبرى حافظ ، وسامى خشبة ، وفريدة النقاش ، وسليمان فياض ، وإبراهيم عبد المجيد ، وجميل عطية إبراهيم ، والقعيد ، ومستجاب ، والسيد سعيد ، واحمد الشيخ ، ومحمد إبراهيم مبروك ، واحمد هاشم الشريف، ومحمود الوردانى ، وخيرى شلبى ، وعفيفى مطر ، وإبراهيم فتحى ، وحافظ رجب، ومحمود حنفى ، وكمال عمار ، وبهاء طاهر ، واحمد عنتر مصطفى ، والمنسى قنديل ، وسعيد الكفراوى ، وكاتب هذه السطور ، وعشرات الأسماء الأخرى التى ربما تاهت من الذاكرة ... كانت رؤية وأصابع «عبد الفتاح الجمل» وراء إفساح الطريق ، وفتح النوافذ امام هؤلاء ، لكى يصنعوا اسماءهم ويقدموا أعمالهم فى مراحل تكوينهم المبكرة ...

«عبد الفتاح الجمل الكاتب»

وجدير بالذكر أن «عبد الفتاح الجمل» الكاتب كان له عبقه الخاص، رغم قلة إنتاجه ، ولا يمكن أن ينسى القارئ تلك السمات الخاصة التى اتسم بها ، والتى تجلت فى كل اعماله ...

رواية الخوف ١٩٧٠

وسيرة الشيخ نصر الدين «جحا» ١٩٧٧

وآمون وطواحين الهواء ١٩٧٩

ورائعته محب ١٩٩٢

وحكايات أيوب التى كان يكتبها مسلسلة فى فترة ما من فترات حياته ... وكان فى كل ذلك يصنع حياة خاصة داخل أعماله الفنية ، لا أقول عنها حياة بديلة ، بل

إنه وكما قال عنه الكاتب بدر الديب **«كان يريد أن يمسك بالحياة ، وأن يصنع بالفن حياة موازية لها ، فكان هذا همه الأول ، ومقصده الأعلى».**

وبذلك كانت أعماله شريحة حية من الحياة فى بساطتها وبكارتها فأبطاله هم الفلاحون ، الذين سحروا بحب الحياة ، أو انجذبوا إلى حب الحياة فى تجديدها للزهور كل يوم ... وتحت تأثير ذلك الحب يصف قريته «محب» بقوله : **«أبواب محب كالعيون ، تنفتح مع عين الشمس لحظة إشراقها وعند الغروب تغمض الأبواب معها . طقس من طقوس محب لا تشذ عنه إلا فى أربع .. موت ، أو فرح ، أو حريق ، أو سقوط جاموسة فى بير ساقية ، ولا خامس ...»** فمن شدة حبه لقريته سبر أغوارها ، وتوصل إلى أسرارها وخصوصياتها ، فأضاف إليها ، وكان تصويره لها قطعة من الفن القصصى والكتابى .

«اللغة الخاصة»

وجدير بالملاحظة أن **«عبد الفتاح الجمل»** استخدم فى كتابته لغة شديدة الخصوصية ، ومفردات شديدة الخصوصية ، حيث خلت لغته من العبارات القاموسية ، واللغة الفخمة الضخمة ، كانت لغته تقرب من لغة الحياة، أو هى قطعة من الحياة ، لا تخلو من كلمات وعبارات عامية ، لكنها لم تكن العامية الدارجة المبتذلة .. كانت عامية خاصة داخل النسق ، الذى وضعها الكاتب داخله .. كما لم تكن اللغة الوسيط التى يمكن أن تنطق عامية وتكتب فصحى ، كما أنها لم تفقد ملامحها الفصيحة مع غناها وثرائها الكامل بالحياة ، وكان الكاتب دوماً يضعها داخل أقواس . كما لابد من تحديد الاختلاف بين استخدامه لتلك الكلمات واستخدامات **«يحيى حقى»** الذى كان كثير التنقيب عن الألفاظ الحية والجميلة ووضعها داخل أنساقه الخاصة كالدرر أو الحلى ، التى لابد أن تلفت النظر إليها ... فكلمات الجمل لابد أن تأتى مشحونة بتيار غامض ، لكنه مؤثر على الروح والنفس ، لم تكن مجرد كلمات ، بل كانت تأتى داخل صورة حية بسيطة ربما تمر على المشاهد مرور الكرام دون أن يلتفت إليها لكن عندما يطالعها القارىء ، فإنها تكون قد خرجت من حالتها المباشرة إلى حالة فنية جميلة لا يمكن أن ينساها القارىء لأنه يلمس تضاريس الصورة ، ويشم روائحها، ويتذوق جوانبها وكأنه يتنقل بين الأرجاء التى يصورها له الكاتب ... وفى ذلك يكون الكاتب قد استنفر جميع الحواس لدى القارئ الذى انجذب إلى ما يقدمه الكاتب ، ويصل فى درجة انشغاله به إلى الدرجة ذاتها التى شغلت الكاتب .

وجدير بالملاحظة أن مثل تلك الكتابة ، لابد أن تكون قليلة مقلة ، ولا يمكن أن يبدأها الكاتب إلا وخلاياه قد تشربت تجربته كاملة وتوحد معها وتداخل فيها ، وتساوى وجودها داخله مع وجوده المادى والروحى ... لذا كانت أعمال **«عبد الفتاح الجمل»** قليلة .. لكنها كانت مؤثرة وشديدة التأثير ، بمثل ما كان وجوده الصحافى والثقافى شديد الإشعاع والحضور على جيل كامل لا يمكن أن ينكره أحد مهما بعد العهد .

شمس الدين موسى

تكريم مصطفى سويف فى آداب المنيا

تحت رعاية د. جمال أبو المكارم رئيس جامعة المنيا ورئاسة د. مصرى حنورة عميد كلية الآداب عقد بقاعة طه حسين المؤتمر الرابع لآداب المنيا «مؤتمر طه حسين سابقاً» فى الفترة من ١٨: ٢١ ديسمبر تحت شعار «دور الآداب والفنون والعلوم الإنسانية فى حل مشكلات المستقبل.

وفى كلمات الافتتاح شارك د. جمال أبو المكارم ود. مصرى حنورة واللواء عبد الحميد بدوى محافظ المنيا فى تكريم العالم الرائد د. مصطفى سويف الذى اثرانا بالعشرات من الكتب والدراسات والتقارير العلمية فى شتى ميادين علم النفس وأثرى الدوريات العالمية بعشرات الدراسات المنشورة بالإنجليزية والإسبانية وعدد من اللغات - حيث قال د. حنورة «يسعدنى أن يكون بيننا اليوم واحد من أبرز من أنجبتهم مدرسة طه حسين التنويرية وهو الأستاذ د. مصطفى سويف رائد دراسات الإبداع والتذوق الفنى فى مصر والعالم العربى وقال د. جمال أبو المكارم رئيس الجامعة «إننا نكرم اليوم العالم العظيم د. سويف الأستاذ النابه ذا الأخلاق الرفيعة والنفس المطئنة التى صاغتها الفضيلة، المتواضع فى غير تصنّع فلقد عرف عنه الاستقامة سلوكاً ومنهجاً والصدق مع النفس ومع الغير والصلابة فى الحق والشجاعة فى إبداء الراى والأبوة الحانية» وفى نهاية جلسة الافتتاح أهدى رئيس الجامعة درع الجامعة للدكتور سويف كما قدم أبناؤه من الأساتذة وأحفاده من المعيدين والطلاب شهادات تقدير له.

وقد انقسم المؤتمر إلى أربعة محاور للدراسات وهى » د. سويف وفن الأستاذية، الآداب والمستقبل، الفنون والمستقبل، الدراسات الإنسانية والمستقبل. واقيمت امسيتان للشعر على هامش المؤتمر.

المحور الأول: د. سويف وفن الأستاذية:

وقد ضم هذا المحور عشر دراسات حول د. سويف ، ومنهجه العلمى وشارك فيه د. مصرى حنورة ببحث حول «المتنورية واحتضان الإبداع» وقدم د. عبد السلام الشيخ بحثاً بعنوان مصطفى سويف حضارة المنهج ومنهج الحضارة. وقدم د. فتحى الشرقاوى بحثاً بعنوان مصطفى سويف العالم والعلم والمسئولية وقدم د. ممدوح صابر بحثاً حول سويف وتأصيل الدراسة النفسية للتذوق الفنى وشارك ايضاً د. عبد الهادى الجوهرئ د. طريف شوقى، د. عبد المنعم شحاتة، د. بركات حمزة، د. حسن أحمد عيسى، د. أسامة أبو سريع

ويوضح د. ممدوح صابر فى دراسته كيف أن د. سويف قد قدم تصوراً خاصاً لعملية التذوق الفنى يتلاءم مع القانون الأساسى للإدراك وفحواه أن الإدراك يبدأ جمالياً ثم ينتقل إلى التفاصيل ثم ينتقل بعد ذلك إلي إدراك الكل إدراكاً واضحاً ثرياً كما يتفق هذا التصور ايضاً مع التصور الخاص بعملية الإبداع وهو التصور الذى يشير إلى ان اللوحة أو القصيدة تبدأ فى نفس الشاعر أو الفنان ككل سديمى غامض قبل أن تتفتح عن اجزائها من خلال جهود الفنان التعبيرية. ويذكر الباحث المراحل الرئيسية لخبرة التذوق من

وجـهـة نظر سـويف وهى ثلاث مـراحل: الأولى تبـدأ عند تلاوة القصيدة وتنتهى بانتهائها، وفيها نتلقى الآثار المباشـرة للتنبـهـات الحسية والتصويرية المختلفة التى تبثها القصيدة، والمرحلة الثانية تتجمع نخبة من الآثار التى تلقيناها فى المرحلة السـابقـة وتحـاول أن تنتظم فى بناء على درجة معينة من التـمـاسك سـمـاه سـويف «الأثر اللاحق للقصيدة» أما المرحلة الثالثة فهى مرحلة التهيؤ وهى جانبان جانب سلبى وهو الامتناع عن دخول فى خبرات جديدة والاكتفاء بالآثار الناتجة فى المرحلة الثانية والجانب الإيجابى هو حـالة وجدانية هادئة تشـتـد بنا إلى توضـيح مـعـالم القصيدة وتذوقها بالتفصيل.

ويعرض د. مصرى حنورة الدراسة الأولى التى اقدم عليها د. سويف فى دراسة العملية الإبداعية وخاصة فى الشـعـر وكيف أنه قـام برحلة شـاقـة تمـتـد من جـهـود أبى هلال العسكرى حتى آخـر مـبـدعـينا المعـاصـرين واسـتـخلص العـام من المتناثر والكلى من الجزئى والتفريق بين الشك واليقين وكان هذا المسلك المنهجى حتى إجراء دراسة سويف محفوفا بالمخاطر وقد بدأ دراسته بتكوين عدد من الأسئلة طرحها على المبـدعين مكتـوبة حـول ظروف وملابسـات عملية إبداع القصيدة وجاءت الردود أقل مما كان متوقعاً ومع ذلك بلورت له عـدداً من الأفكار حـول عـمليـة الإبداع وكـذلك قـام بدراسـة مسـودات شـعـرية لبـعض قصائد الشعراء منهم عبد الرحمن الشـرقـاوى وقـام بتـحليل عـدة اعترافات لشعراء ومبدعين مصريين وعرب وأجانب وقد وصل د. سويف فى دراسـتـه الأولى إلى عدة نتـائج منها أن القصيدة لاتنشأ من الفراغ ولا تأتى بنت لحظتـهـا بل إن العـمل الفنى يعـتـمـد على تراث ضـخم من المشـاعـر والذكـريات ينصـهـر فى بوتقة، كذلك فإن فعل الإبداع يحتاج إلى سـيـاق ذهنى ووجـدانى واجتماعى وجمالى كذلك إن الشاعر يتميز بقدرات أو خصائص معينة لا تتـوفـر لغـيـره من المبـدعين. وقـد توصلت الدراسـة إلى أن القـصـيـدة التى يبدعها الشاعر لا ينتجها على النحو الذى نؤدى به اعمالنا اليومية كما أن الجـانب التلقائى يلعب دوراً مـهـمـاً فى القـصـيـدة وليست النية الحـسنة بكافـيـة لإبداع العـمل .. الفنى.

أما بقـية الدراسات فقد تناولت د. سويف ودوره فى تنشئة جيل من الباحثين الجادين كذلك دوره وبحوثه فى دراسة ظاهرة انتشار المخدرات والوقوف عليها وأهم بحوثه الجادة

المحـور الثـانى: الفنون والمستقبل

وقـد نوقش فى المؤتمر عـشـرون بحثاً حول الفنون والمستقبل تناولت دور التربية الفنية كعنصـر فـعـال، وأثر التلوث البـصـرى على الذوق العام، وضرورة تحديث المناهج فى العـمـارة وأثر الفن على الفـرد والمجتمع .وتناولت الدراسات أيضاً أنواع الفنون التشكيلية وعلاقتـهـا بالمستقبل مثل الجرافيك، التصوير الجدارى، فن الطبـاعـة بالشـاشـة الحرارية واستخدامه فى السياحة وفنون إخراج الكتـاب العـربى فى عصر الكمبيوتر والنحت المعـاصـر ودوره فى تجـمـيـل المدن وفن الموسـيـقى وأثره فى رقى الذوق العام.

وقـد شـارك فى هذا المحـور عشرون باحثاً هم الدكاترة حمدى أحمد عبد الله، مدحت الجيار، سعيد عشماوى، فتحى أحمد محمود، وفاء عمر، احمد خليل محمد، السيد جمال ، السيد صالح، سعيد على، صالح محمد، مجدى سيد، محمد أشرف، محمد عبد الحفيظ، محمود عبد الحليم، محمدين محمد، منصور

إبراهيم، محمد عبد الله، منى السمنودي، عبد الحميد توفيق زكي

المحور الثالث: الآداب والمستقبل:

أما محور الآداب والمستقبل فقد كان أضعف المحاور من حيث اختيار الباحثين وما قدموه من نتاج لم يرق إلى مستوى البحوث العلمية المقدمة فى المؤتمر وإنما توزع إلى بيانات ضد الحداثة فى مؤتمر يتحدث عن المستقبل!

نقطة ضعف تحسب على معدي المؤتمر.

وقد أقيمت امسيتان للشعر ألقيت فيهما أكثر من ثلاثين قصيدة لم يتميز فيها سوى بضعة شعراء لا يتعدون أصابع اليد الواحدة وانتهت أمسيات الشعر بفضيحة أدبية حيث قام أحد الشعراء الضيوف بسرقة قصيدة وألقاها فما كان من كاتب هذه السطور سوى أن قاطعه وأكمل القصيدة بدلاً منه وأوضح للجميع أن القصيدة مسروقة وأنها سبق نشرها فى مجلة الثقافة فى السبعينيات وأعيد نشرها فى المجلة العربية عام ١٩٨٧ وألقيت فى أكثر من مهرجان.

وتبقى كلمة:

إن ما قلته فى شأن الدراسات الأدبية أو أمسيات الشعر لا يقلل أبداً من الجهد المبذول فى الإعداد للمؤتمر من حيث كم الدراسات العميقة وطبع الأبحاث فى أربعة مجلدات والاحتفاء بالدكتور مصطفى سويف. شكراً لكل من د. مصرى حنورة، د. جمال التلاوى، د. كامل الصاوى، د. سامية شوقى، ميلاد خليل.

أشرف أبو جليل



«أرض الأحلام» يفوز بجائزة جمعية النقاد

فاز فيلم «أرض الأحلام» للمخرج الفنان داود عبد السيد بجائزة جمعية نقاد السينما لأحسن فيلم روائى مصرى عرض عام ١٩٩٣. وقد دارت ـ مساء ٣٠ يناير الماضى ـ مناقشات جادة استمرت نحو خمس ساعات حول العام السينمائى ككل، وأهم أفلامه ومختلف ظواهره وملامحه الرئيسية، والقضايا التى أثارتها السينما ذلك العام باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من الثقافة الوطنية للأمة..

منحت الجمعية كذلك جائزة خاصة لفيلم «مرسيدس» إخراج يسرى نصر الله، وجائزتها لأحسن فيلم أجنبى عرض فى مصر عام ١٩٩٣ للفيلم الاسترالى «جنون الرقص» (أو قاعة للرقص فقط) إخراج باز ليهرمان. وكان الفيلم الذى نافس بقوة فى كلتا الجائزتين جائزة أحسن فيلم والجائزة الخاصة هو فيلم «ليه يا بنفسج» إخراج رضوان الكاشف (فى الجائزة

الرئيسية حصل على خمسة أصوات مقابل سبعة «لأرض الأحلام» وفى الجائزة الخاصة حصل على ستة أصوات مقابل احد عشر صوتاً «لمرسيدس» وفى كليهما جاء فى المرتبة التالية مباشرة..

وقد صفيت أفلام العام ومجموعها (٥٣) إلى حوالى خمسة عشر فيلماً، ثم أجريت تصفية ثانية استبقيت منها سبعة أفلام تركزت حولها المناقشة، وهى **أرض الأحلام، ليه يا بنفسج، أمريكا شيكا بيكا، حب فى الثلاجة، مرسيدس، ثلاثة على الطريق، ضحك ولعب وجد وحب.**

وكانت أول مالفت نظر المناقشين أن أربعة أفلام من سبعة تتصدر الإنتاج السينمائى هذا لمخرجين جدد يقدمون أفلامهم لأول مرة !!. وهذه ظاهرة إيجابية وتعبر عن حيوية السينما المصرية المعاصرة رغم كل ما يواجهها من مشكلات وصعوبات ورغم غلبة السطحى والتجارى على الإنتاج!.

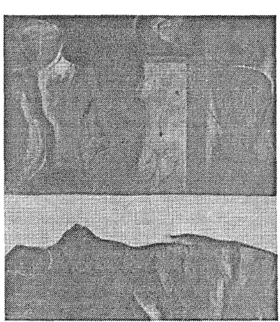
وقد كان هذا وراء اقتراح للناقد عضو لجنة التحكيم **سمير فريد** بأن تمنح الجائزة الخاصة الاستثنائية للأفلام الأربعة الأولى لمخرجيها (**ليه يا بنفسج - حب فى الثلاجة - ثلاثة على الطريق- ضحك ولعب ..**) ولكن البعض رأى أن هذا غير مسبوق وفق تقاليد المسابقة، ثم أن فيلم «مرسيدس» الفائز بالجائزة هو الفيلم الثانى لمخرجه. وقد اعتبر فوزه بها تحية للجيل الجديد فى السينمائيين المصريين، وقد ظهر من خلال النقاش أن الإنتاج السينمائى الجاد أخذ فى التطور والتقدم رغم أن حجمه محدود، اما أزمة السينما التى يتحدثون عنها فهى أزمة الأعمال المتداعية التجارية التى تزداد تخلفاً يوماً عن يوم حتى على المستوى الحرفى البحت!.

وتدل نتائج المسابقة على أن النقاد منحوا جوائزهم لأبعد الأفلام عن النزعة التجارية، وأبعدها عن احتفاء الإعلام السائد واقلها حظاً من حيث المكوث فى دور العرض!. وليس معنى ذلك أن ذوق النقاد على خصام تام مع ذوق الجمهور، فقد نجح جماهيرياً «**ليه يا بنفسج**» الذى احتفل به النقاد، كما لم يفت العديد من النقاد الاعتداد بالنجاح الجماهيرى لفيلم مثل «**ثلاثة على الطريق**» (هذا النجاح غير المحدود.. وربما غير المفهوم كما قيل) وإن تحفظ البعض على هذا الفيلم او رفضه بشدة، وأبدى البعض الآخر تقديره له بل إعجابه به!.

أما ما ابتسر حقاً هو مناقشة الفيلم الأجنبى، وقد فاز بجائزته فيلم «**جنون الرقص**» بفارق ضئيل للغاية مع فيلم «**ديف**» الذى عرض فى مصر بعنوان «**رئيس بالصدفة**» إخراج **ايفان ريتمان**، والذى كان يستحق الجائزة بجدارة وبدون منافس، وهو فى تقديرنا يكمل مثلثاً معاصراً فى السينما السياسية الراقية قدمتها السينما الأمريكية (أو الجانب المضئ من هذه السينما).. مع «**من قتل كنيدى؟**» و «**مالكولم اكس**» .. كما أن «**ديف**» هو تحية وتمجيد للإنسان العادى وقدراته وتاكيد على أن من يجلسون على قمة السلطة هم فى أحيان كثيرة آخر من يصلحون لها، على الأقل مقارنة مع المواطن العادى، والفيلم يقول بصراحة وبشجاعة وببساطة معاً - بل فى قالب عام كوميدى وذى طابع شعبى - ان ذلك هو حال أمريكا وسلطاتها ومن يتراسها فى عصرنا. ولكن العاطفة غلبت البعض فى خاتمة نقاش كان معظمه جيداً وجاداً، فمنحوا الجائزة لفيلم «**جنون الرقص**» الذى لا يعدو أن يكون فيلماً تقليدياً جذاباً، وكانت ميزته الرئيسية لديهم انه استرالى أو بالأحرى غير أمريكى، وقد غاظهم - بحق - أن الكثرة الغالبة من الأفلام الأجنبية التى عرضت فى مصر عام ١٩٩٣، وككل عام، هى «**أفلام أمريكية**» . . !!؟

محمد بدر الدين

معرض سامح الميرغني



فتاة العتبة ـ زيت على توال ١٢٠ × ١٤٠ سم ـ ١٩٩٢



النظام العالمى الجديد ـ زيت على توال ـ ١٢٠ × ١٤٠ سم ـ ١٩٩١

فى المعرض الأخير للفنان سامح الميرغنى بأتيليه القاهرة ، يتوقف المشاهد عند تشكيلاته اللونية، والفنان هنا لا يستخدم كثيراً الألوان الأصلية بنصاعتها وحدتها . بل هو يميل إلى الألوان الهادئة ، إلى الرمادى مثلا والبيج والبنى والرصاصى .. الخ .. مما يعطى إحساساً عاماً بالحركة الناعمة ويجعل الحدود والفوارق تتلاشى . فاللون مرتبط باللون الآخر ومتشابك معه ومتشابه أيضا فى كثير من السمات التشكيلية.

نلمح فى لوحات سامح الميرغنى أن الجسد بحركته وجدليته وصراعه مع الحياة فى أوضاعه المختلفة هو القاسم المشترك فى كل لوحاته تقريباً، بل هو الأصل فى كل لوحات المعرض، مما يعطى مؤشرا على اهتمام سامح الميرغنى بالقيمة التشكيلية للجسم البشرى عنده دائما غير مكتمل.. كما انه غالبا مشوه وكان هذا التشوه هو المعادل البصرى لما يعانيه الإنسان من ضغوط واقعية واجتماعية وما يحسه من عجز إزاء سائر أنواع القمع فى المجتمع المعاصر.

هذا الإحساس بالبتر وعدم الاكتمال يجعل سامح الميرغنى تعبر عنه اللوحة التى جعل فيها. الجسد متقوقعا كما لو كان فى صندوق مسيج بمثلث حاد الزوايا يحول بينه، وبين الأفق الرحب.

ابراهيم فارس

عرض للعدد الصادر من

مجلة «المدى» السورية

العدد الخامس، فبراير ١٩٩٤

من الثابت، أنه فى ظل حالة الضعف العربى بمستوياته الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، يبقى للدور الثقافى والفكرى أهميته القصوى فى العمل على تدعيم التواصل العربى من ناحية، وتجاوز حالة التردى هذه من ناحية أخرى.

يبرز الدور الهام والمحورى الذى يجب أن يضطلع به المثقفون والمفكرون والمبدعون فى كافة أنحاء العالم العربى، متجاوزين بذلك الحدود الجغرافية، والدعاوى السياسية، والأهواء الأيديولوجية، واضعين نصب أعينهم خدمة الثقافة والفكر والإبداع، ومصالح وطنهم العربى الكبير. وفى هذا الإطار تبدو أهمية العدد الصادر من مجلة المدى السورية، التى يرأس تحريرها الشاعر العراقى سعدى يوسف، الذى يؤكد فى افتتاحية العدد المخاطر الجمة التى تواجه الثقافة العربية، وما يستدعيه ذلك من ضرورة تواصل النشاط العملى من جانب المثقفين لدرء هذه الأخطار، ومواجهة الخسائر المتلاحقة



المرتبطة بالثقافة العربية - ويشتمل العدد على ملف كامل يتناول ملامح الأدب والفن المصريين المعاصرين، يقدمه أيضا الشاعر الكبير سعدى يوسف بكلمات رقيقة ولمحات دافئة «هذه نفحة ذكية من أرض الكنانة، مصر الكبيرة، بمبدعيها وأهلها، مصر المكان والمكانة، التى تُعجز أىَّ ملفٍّ عن لفِّها. إن «المدى»، وهي تعتزُّ باستضافة مبدعين من مصر فى عددها هذا، ستواصل الارتباط بالمشهد الثقافى المصرى، نصاً ومتابعة وتعاوناً، فالقاهرة ليست عاصمتنا الكبرى فحسبُ، القاهرة كانت، على الدوام، عنوان دخولنا إلى روح العصر، فى مفاصل أساسية من تاريخنا. وهى الآن فى خضم جدلها الحيوى، حيث تتنافس وتتصارع، آراء وأفكار، وتوجهات. مثقفو مصر، ومبدعوها، هؤلاء المتعلقون بالنور، يخوضون، مثل بلدهم، معركة الخيار بين التقدم والإحجام، بين مستقبل آتٍ وسالفٍ هالكٍ مهلك. «المدى» مع مثقفى مصر، ومبدعيها. مع مصر الكبيرة.»

ويشتمل الملف أولاً، على مقالة ليوسف القعيد تحت عنوان، **اكتشاف مصر**، يتناول فيها حاجز القاهرة، الآن، القاهرة كمدينة، والتغيرات المختلفة التى لحقت بها فى نصف القرن المنصرم، وعلاقة ذلك بالتعاقب السياسى والأيديولوجى على مصر / القاهرة.

ولعل غلبة الانطباعية والسيرة الذاتية والحنين السياسى فى المقالة قد حرم القارئ من الكثير من التفاصيل المختلفة التى ألمت بمدينة القاهرة وأصابتها بالكثير من الأمراض الحضارية والحضرية، والتى برزت معالمها الكثيرة، الآن من خلال المناطق الهامشية والأصوات الكثيرة

التى تنادى بإعادة بناء هذه المناطق والاهتمام بها.

يلى ذلك ندوة العدد والتى جاءت تحت عنوان **«حاضر الشعر فى مصر»** والتى عقدت فى مقر مجلة **«إبداع»** القاهرية، بحضور الشعراء، **حسن طلب، امجد ريان، وليد منير، ماجد يوسف، محمود نسيم، فتحى عبد الله، أمل جمال الدين، وشعبان يوسف** الذى أعد ورقة الحوار وقام بإدارة الندوة.

وتركزت المناقشات فى الندوة حول النقاط التالية:

- استعراض خصوصيات تطور حركة الشعر فى مصر فى العشرين عاماً المنصرمة.
- تناول مفهوم الشعر بشقيه الجمالى والفكرى.
- إعادة فهم تجربة شعر السبعينيات وإماطة اللثام عما اغفل منها وما تم تجهيله.

ولقد اكدت الندوة عدة نتائج أو محطات للوقوف، يجب التمهل عندها عند تناول تجربة شعر السبعينيات.

فأولاً اكد الشعراء على ضرورة تضييق نطاق تناول تجربة شعر السبعينيات فى إطار حضرة الشعر والمفهوم الشعرى. حتى لا يتحول ما هو جمالى وإبداعى إلى ما هو سياسى وأيديولوجى.

وثانياً: اكد الشعراء تواصل التجارب الشعرية فى مصر وتأسيس بعضها على البعض الآخر، مع الأخذ فى الاعتبار النسبية الخاصة بكل تجربة من ناحية، والنسبية الخاصة بكل شاعر على حدة داخل التجربة ذاتها.

واخيراً: اكد الشعراء الدور الذى قامت به تجربة شعر السبعينيات وخصوصاً فى تعددية النص وثراء اللغة المرتبطة به، والتى حولت النص الشعرى إلى مقارب للبنية الاجتماعية وغير مفارق لها، وفى هذا الإطار يؤكد الشعراء ضرورة وضع التجربة فى نطاقها الشعرى وتقييمها كمنتج إبداعى بشكل موضوعى، وبدون إضفاء أية جوانب تقيمة عليها.

ويضم الملف بعد ذلك نصوصاً إبداعية فى الشعر لبعض الشعراء المصريين. كما يضم ملفاً للقصة القصيرة المصرية يشمل القصاصين، **«إدوار الخراط»**، سيد الوكيل، **سيد عبد الخالق، ناصر البدرى، عبد الناصر حنفى، نجلاء علام، جمال زكى مقار، يوسف ابو رية، سعيد الكفراوى، كمال عبد السميع، نعمات البحيرى، عبد الحكيم حيدر**. ولم يغب المسرح عن هذا الملف، حيث جاء ممثلاً فى مسرحية **«تحت التهديد»** وهى مسرحية من فصل واحد للكاتب **«محمد أبو العلا السلامونى»**.

وفى إطار الفن التشكيلى جاءت مقالة الناقد **«إدوار الخراط»، «تحولات المستحيل»** (١٩٩٣)، والتى تناول فيها بالنقد والتحليل مائيات **«عدلى رزق الله»** لتضيف لمسة إبداعية جميلة إلى الملف.

واخيراً تأتى فى النهاية، رسالة القاهرة، التى اعدها الشاعر **شعبان يوسف**، تحت عنوان التقرير الثقافى، والتى اشتملت على ثلاثة احداث خاصة بعام ١٩٩٣، أولها مهرجان الشعرالعربى الذى عقد فى القاهرة فى يوم ٢١ اكتوبر ١٩٩٣، وثانيها قضية نصر حامد أبو زيد، وثالثها ما حدث فى مجلس الشعب من استجواب شديد اللهجة لوزير الثقافة.

ويؤخذ على هذا التقرير ارتباطه بالربع الأخير من عام ١٩٩٣، وعدم وقوفه على الكثير من الأحداث الثقافية فى مصر خلال العام المنصرم، تشمل الموسيقى والمسرح والأوبرا والسينما.

صالح سليمان عبد العظيم



المكتبة العربية

كريم عبد السلام

علم الجمال عند أدورنو

يتصدى المؤلف، الدكتور **رمضان بسطاويسى** فى هذا الكتاب لعرض وتحليل النتاج الفكرى لأحد أعمدة مدرسة فرانكفورت (**تيودور أدورنو**) وذلك كغرض أساسى للكتاب يقترن بغرض ثانوى وهو التعريف بالمدرسة، والنظرية النقدية عامة، ومدى مساهمتها مع الاتجاهات الفكرية المعاصرة فى إعادة تعريف الفلسفة، وإحراز مزيد من التخصص والاستقلالية لفروع كانت مُدْمَجَة فى إطار النظرية الجمالية، التى كانت بدورها تطبيقاً للمنهج العام للمفكّر فى مجال الفن والخبرة الجمالية.

يصدّر رمضان بسطاويسى كتابه بمجموعة من الأسئلة، التى تُعدُّ إجاباتها محصلةً للفصول المتكوّن منها الكتاب، وأول هذه الأسئلة يبحث فى سببيّة اضطلاعه بتقديم «**أدورنو**».

يرى المؤلف أن الدعوة من أجل التنوير تتزايد فى الوقت الحاضر دون الوعى بضرورة توافر الشروط الاجتماعية والسياسية والاقتصادية لتحقيق التنوير المشار إليه، حيث تتم الدعوة للشعار مع إغفال المفهوم التاريخى لمعنى التنوير المرتبط بمواجهة كل **دوجماطيقية** فى الفكر والسلوك، هذا المناخ يشبه إلى حد كبير الظروف التى دفعت «**أدورنو**» لتقديم نقده لعقلانية التنوير والعقلانية الأوروبية عامة، ويتكرر الأمر عَبْر ظواهر أخرى كالدعوة إلى الحداثة فى الفكر والإبداع العربيين وما علق بهما من ضبابية وتعتيم نتيجةً لعدم إدراك أبعادهما الحقيقية. لقد فصل المصطلح (الشعار) عن الجوانب الحياتية الأخرى الفاعلة فى المشروع الثقافى كالحرية الفردية وحقِّ النقد.

يُعدُّ الفصل الأول من الكتاب بمثابة تمهيد لعرض فلسفة **أدورنو** النقدية، وهو المحور الذى يشغله الفصل الثانى، ففى الفصل الأول يتناول المؤلف أهم الاتجاهات الجمالية فى القرن العشرين، تلك التى طبعت الفكر الفلسفى المعاصر بطابعها وخلقت مناخاً عاماً يُطلق عليه «**العصر الجمالى**» كبديل عن الأيديولوجيا التى انتهى عصرها وصارت نوعاً من التفكير التبسيطى يختزل علاقات الموضوع المدروس فى عناصر محددة ويقوم على افتراض مُسْبَق.

فلسفة نقدية

فى الفصل الثانى يشير المؤلف - عَبْر تحليله لأهم مؤلفات أدورنو (جدل السلب - جدل التنوير) إلى نزوعه للربط بين مختلف أشكال التحكم والسيطرة فى العصر الحديث مثل سيطرة الإنسان على الطبيعة، وسيطرة الإنسان على الإنسان، كتحكم المجتمع فى الفرد عن طريق وسائل الاتصال والتكنولوجيا الحديثة.

فى «**جدل التنوير**» وهو عمل مشترك مع «**هور كهايمر**»، يسعى المؤلفان لتوضيح الصفة الأسطورية والقمعية - على حد سواء - للعقلانية الأوروبية منذ أن تطورت بدءاً من عصر التنوير، وكيف أن العقلانية تنبع من الأسطورة، ومن سيطرة الإنسان على الطبيعة، أو إعادة تشكيل الطبيعة وفقاً لرؤية الإنسان بجعلها أداةً ووسيلةً لأغراضه، وكيف أن الإنسان المعاصر سار على خطى الإنسان البدائى نفسها، مع استبدال المؤسسات بالطبيعة، فالعقل التنويرى يكوِّن أسطورته الجديدة بتَبَنِّى مفاهيم المؤسسة التى تتخذه أداةً لتحقيق مصالحها بدلاً من تأمل هذه المفاهيم وتحليلها ونقدها.

وفى «**جدل السَّلْبى**» يشير المؤلف إلى تناول **أدورنو** للفلسفات المعاصرة بالنقد، فهو يتناول الوضعية كنظام مفهومى للمعرفة من زاوية التزامها بالواقع فى صورته القائمة دون أن تتطرق للإمكانات التى قد تكون كامنة فى هذا الواقع، وبالتالى فهى تكرِّس لما هو قائم، كما يتناول العقل التماثلى عَبْر طرح المثالية الألمانية (**كانت - هيجل**) التى صورت الحقيقة على أنها وحدة بين الذات والموضوع؛ فيقترح منطقاً للتفكيك كبديل عن الترتيب التماثلى مستفيداً فى ذلك من «**هيجل**» بالاستعانة بمفهوم النفى فى الجدل الهيجلى، ومستفيداً من «**هوسرل**» أيضاً فى رؤيته لعلاقة الذات بالموضوع، التى تتحرك من التماثل إلى عدم التماثل، دون أن يتخذ موقفاً ينحاز إلى الفردية فى مقابل كلِّيَّة «**هيجل**»، بل ينحو إلى موقف وسط بين الموقف الكلِّى الهيجلى وفردية «**كيرلجارد**» (البديل المقابل) عن طريق نقد مفهوم العقل السائد.

ويورد **رمضان بسطاويسى** أربع نقاط أساسية تميز منهج «**أدورنو**» الفلسفى:

* العقلانية وهى نقد العقل لذاته دائماً من موقع مستقل.

* السَّلب، فالفلسفة لديه هى تفكير بالسَّلب، وتستمد شرعيتها من سلب الواقع لثباته.

* الوسائط، حيث يتم تجاوز نقد المفاهيم التى يرتكز إليها المجتمع إلى نقد الوسائط الثقافية التى تعبر عن صورة الحياة اليومية.

* المادية بإعادة نقد الماركسية من الداخل حيث تشير كل واقعة مادية إلى عناصر فكرية.

النظرية الجمالية

يقوم المؤلف فى الفصل الرابع بعرض كتاب «**أدورنو**» «**النظرية الجمالية**»، الذى لم يترجم إلى العربية، مشيراً إلى كون هذا الكتاب

يمثل المرحلة الثالثة في السياق الفكري لأدورنو، بعد المرحلتين الأولى والثانية، حيث قدّم في الأولى نقداً لمفهوم التنوير ومفهوم العقل في الحضارة المعاصرة، كما قدّم في المرحلة الثانية منهجَهُ المعروف بـ **(جدل السّلْب)**.

إن موقع النظرية الجمالية من مشروع «**أدورنو**» الفلسفي، يُعتبر نتيجة لهذا المشروع، فهو يرى أن الفن باعتباره مجالا وحيداً يمكن عن طريقه الإفلات من العقل الأداتي والعقل التماثلي لكونه يخلق واقعاً خاصاً يعتمد في بنيته على التخييل، بينما يعتمد الواقع اليومي على المردود، كما يحدد أهمية العمل الفني في كشفه للمقموع والمكبوت في الحياة الإنسانية مميزاً بين نوعين من الفن:

- الفن **السوفسطائي**، الذي يعتمد وسيلة أيديولوجية التبرير الحياة من خلال الوسائل والأشكال والأدوات الفنية.

- **الفن الحقيقي**، وهو يمثل قوة الاحتجاج ضد ما هو قائم.

الفصل الخامس والأخير من الكتاب يخصصه المؤلف لعرض تطبيقات الأسس النظرية الخاصة برؤية «**أدورنو**» الجمالية، وذلك في ميادين الفنون المختلفة، حيث يطلق على هذه التطبيقات «**النقد الجمالي**» معرفاً إياه بأنه:

«ما يستند على أسس جمالية عامة، ناظراً للعمل الفني كعمل مستقل ومتمايز عن الواقع» مشيراً إلى تأكيد «**أدورنو**» على المسافة الجمالية التي يرفض التخلي عنها لصالح ما يُسمى بالاتصال الجماهيري، فهو يرى أن أي تنازل من الفنان بغية إحراز نوع من العلاقة مع الجماهير إنما هو تنازل لصالح التبادل السلعي لأنها تحول العمل الفني إلى سلطة قابلة للتسويق.

وتتكوّن الخاتمة التي يُذيّل بها الكتاب من ثلاثة محاور هامة يتم خلالها تَنَاوُل موقف «**أدورنو**» من مفهوم الحداثة، فيبدأ **رمضان بسطاويسي** بعرض الفهم المغلوط للحداثة في الخطاب العربي بشقّيه النظري والإبداعي، ثم يعرّج على نقد «**أدورنو**» لمفهوم الحداثة في الإنتاج الفني ونقده للحداثة في مفاهيمها الأخرى، التكنولوجي والاجتماعي والسياسي، فتعبيره «**صناعة الثقافة**» إنما يشير إلى دور التكنولوجيا في تحويل الأدب المتميز إلى أداة لترسيخ صورة المجتمع الاستهلاكي، فالعمل الأدبي يفقد تفرده لصالح قدرته على العرض، مما يمكّن من استخدامه في المجالات النفعية.

القراءة النقدية لفكر «**أدورنو**» الجمالي هي محتوى المحور الثاني من الخاتمة بينما اشتمل المحور الثالث والأخير على نصوص مختارة من كتاب «**أدورنو**» [**نظرية الاستطيقا**]. وتتلخص أهم المآخذ النقدية على فكر «**أدورنو**» والتي يوردها المؤلف في النقاط التالية:

- أنها قدمتْ تحليلاً نقدياً لعصرنا الحاضر دون أن تتطرق للمستقبل أو محاولة تقديم تصور له.

- عجز «**أدورنو**» عن ترجمة منهجة الجمالي إلى أدوات إجرائية يمكن استخدامها في تحليل النصوص حيث يغلب الطابع الانطباعي الذاتي على بعض التفسيرات.

- تجاهل عملية التناص ودورها في تكوين العمل الفني، بل إهمال قضية نشأة الفن بشكل عام باعتبار سؤال النشأة سؤالاً مزيّفاً.

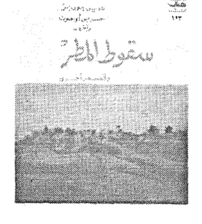
- تحمسه للفن الغامض كنقد للمجتمع بينما هو في حقيقة الأمر نتاج لمجتمع السوق أو رد فعل له.

كمال عمارة

« سقوط المطر »

رحلة فى عالم القصة القصيرة المترجمة

« سقوط المطر» مجموعة قصصية تحتوى على سبعة نصوص مترجمة عن اللغة الإنجليزية صدرت فى سلسلة الألف كتاب الثانى تحت رقم (١٢٣) للمترجم القاص « سمير ابو الفتوح» والقصص السبع لثلاث كاتبات وثلاثة كتاب من ثلاث قارات هى أفريقيا وأوروبا وأمريكا الشمالية، القصة الأولى فى ترتيب المجموعة هى «سقوط المطر» للكاتبة الكينية (جريس اوجوت) المولودة فى عام ١٩٣٠م والتى تنطوى كتاباتها فى الرواية والقصة القصيرة على شاعرية جذابة ومؤثرة، والقصة الثانية «مستعمرة



النمل الأبيض» للكاتبة (نادين جورديمر) الحائزة على جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٩١م والمولودة فى عام ١٩٢٣ بجنوب أفريقيا والتى تنحدر من أسرة بيضاء مهاجرة تتمتع بالثراء حيث تمتلك المزارع ومناجم الذهب ويعمل لديها الكثير من العمال السود من سكان البلاد الأصليين، والقصة الثالثة هى قصة الكاتب الروسى (بوريس يكيموف) تحت عنوان (علام كل هذا البكاء؟) وولد يكيموف فى عام ١٩٣٨ والقصة الرابعة هى قصة « السادة اليابانيون الخفيون» للكاتب الإنجليزى المعروف (جراهام جرين ١٩٠٤ ـ ١٩٩١) والقصة الخامسة هى قصة «ميريام» للكاتب الأمريكى (ترومان كابوت) المولود فى عام ١٩٢٤ والذى يتميز أسلوبه بالدقة والرقة فى آن واحد ويعبر بعمق عن

روح البراءة والبساطة الإنسانية فى عفوية عذبة وانطلاق خيال، ثم تأتى القصتان الأخيرتان «سالحق بك يا عزيزى الفونس»«تشارلز» للكاتبة الأمريكية (شيرلى جاكسون» ١٩١٩ ــ ١٩٦٥) التى تهتم باستجلاء المشاعر المكبوتة داخل النفس البشرية المصطرعة والتى تنطوى عليها ضروب النشاط الإنسانى ولذا تتسم قصصها بالتوتر والغرابة.

نحن إذن أمام رحلة فى عالم القصة القصيرة لثلاث قارات من دنيانا المعاصرة ومما يلفت النظر أن هذه الأعمال الأدبية تكاد تنطق بهموم ومشكلات الواقع والحياة والناس فى كل قارة، فكارثة الجفاف فى شرق افريقيا تصنع أحداث قصة «سقوط المطر» وتلقى بظلالها على مصائر شخصيات القصة فزعيم القبيلة (لابونجو) أصابه الهزال المستمر بسبب شكايات الناس له فأصواتهم تملأ أذنيه : نفقت الماشية، الموت يفتك بالأطفال الهلاك قادم، وهو يناشد آلهته كل يوم عن طريق روح الأسلاف لعلها تنجيهم من كربهم العظيم، لقد كان (لابونجو) يحب شعبه (الليو) وأقسم على التضحية فى سبيل إنقاذهم ولقد طالبه (صانع المطر) بالإذعان وتقديم لبنته الحبيبة (أوغاندا) قربانا لوحش البحيرة حتى يسقط المطر ويستسلم الزعيم وتذهب (أوغاندا) لتضحى بنفسها ولكن (اوسيندا) حبيبها الشاب ينقذها ويعلن انتصار الحب على الخرافة وحينئذ ينبعث وميض ضوء باهر وينهمر المطر لينقذ الحياة.

إنَّ الأدب يقدم أصدق شهادة على الواقع والناس ومسيرة الحياة ، وينطبق ذلك على قصة «مستعمرة النمل الأبيض» حيث تفضح (نادين جورديمر فى فنية محكمة الصياغة ودقيقة البناء والتعبير تغلغل الفكرة العنصرية داخل نفوس وعقول معظم الأجيال القديمة من البيض الافريكان بمثل تغلغل ملكة النمل الأبيض داخل البيت الذى تغزوه، ولكن الأمل قائم فى الأجيال الجديدة من المثقفين البيض والمناضلين السود كى يخرجوا العنصرية البيضاء البغيضة من البيت الأفريقى، لأن هذه الأجيال الجديدة أثبتت قدرتها على الكفاح فى شخوص جورديمر و نيلسون مانديلا وغيرهما، وهكذا عبر الأدب عن أفريقيا فى أشد مصائبها، الجفاف والعنصرية من خلال هاتين القصتين اللتين أحسن اختيارهما المترجم «سمير ابو الفتوح» .

ثم تأتى قصة (علام كل هذا البكاء؟) للكاتب الروسى (بوريس يكيموف) التى تدين بؤس وشقاء الإنسان وحرمانه فى ظل مجتمع يدعى نظامه الحاكم أنه جاء لينصر البسطاء والمحرومين ويمنحهم حقوقهم الإنسانية المغتصبة فإذا به يضيف المزيد إلى شقائهم وبؤسهم ولا يبقى لهم غير الدموع والبكاء الطويل ، فلقد دفنت المرأة العجوز ذات الشعر الأشيب وجهها بين راحتيها وراحت تنتحب وكذلك فعلت أرملة ابنها« شورا» وواقع الأمر أن المرأتين كانتا تبكيان على نفسيهما وتبكيان على الحياة الطويلة الحافلة بالشقاء ، كانتا تبكيان لأن الله قد حال دون موتهما وإراحتهما. لم يعد هناك إذن ما يثير الدهشة والاستغراب ونحن نراقب ما يحدث فى روسيا الآن (بعد تفكك الاتحاد السوفيتى) لأن الأدب قد سبق وكشف عن جذور المأساة وتنبأ بهذا الانقلاب الرهيب».

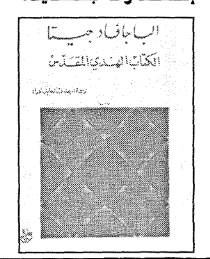
وكذلك فى قصة «السادة اليابانيون الخفيون» يكشف جراهام جرين انهيار أحلام أوروبا التى فقدت الكثير من ميزة دقة الملاحظة فلم تعد تعير الآخرين الذين تقدموا وأصبحوا فى أول الصفوف (اليابان ونمور آسيا) أدنى اهتمام أو نظر. إنَّ أحلام بناء المستقبل تفقد مشروعيتها على أرض الواقع المحبط لأن زمن أوروبا ولى وجاء زمان جديد هو زمان هؤلاء السادة اليابانيين الذين نجحوا فى سباق المنافسة على امتلاك المال والتكنولوجيا وكل شىء وبالطبع يمارس الأدب فى روعته الأخاذة دوره فى كشف أسرار الواقع وألغاز الحياة ويتنبأ بتحولات المستقبل الذى يبدو غير مرئى أمام كثير من الناس ويقدم (بوريس يكيموف) (وجراهام جرين) مشكلات أوروبا شرقها غربها حيث خيبة البشر فى تغيير الواقع وحيث ضياع الأحلام نتيجة للخمول وفقدان دقة الملاحظة والنظر وحيث انتصار الآخرين الجدد وفى ميدان الصراع والمنافسة لأنهم يملكون المقدرة والخبرة والرغبة فى العمل والإبداع.

أما عالم أمريكا الشمالية عند (ترومان كابو) ، (شيرليجاكسون) فهو عالم الكشف عن تعقيدات المدنية المادية الحديثة وأثرها على أبناء المدن الصغيرة . ورغم اختلاف التكنيك الفنى لكل من ترومان وشيرلى إلا أنهما اشتركا فى الاهتمام بذات القضية التى تخص هذا العالم الجديد المتمثل فى قارة كانت يوما بكرا عذراء حتى جاءها بشر كثيرون مختلفون من كل أنحاء الدنيا فبدأت تعانى وتتأزم .

إن قارىء هذه المجموعة المختارة من القصص المترجم يدرك مدى دقة قصد «سمير أبو الفتوح» من وراء ترجمتها فهو قاص مصرى لم تتح له الفرصة بعد ليكون مقروءا على نطاق واسع فى بلده ولكن اختياره لنصوص بعينها ليقوم بترجمتها يجعلنا ننتظر إبداعه كقاص وروائى مهموم بقضايا واقعه ومجتمعه وقارئه ودنياه كلها .

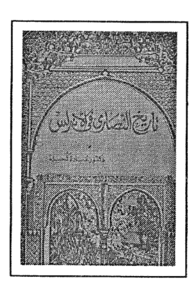
إصدارات جديدة

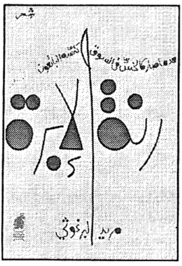
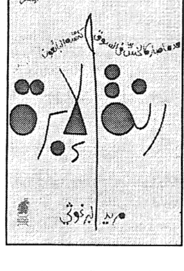
* كتاب الهند المقدس:(البهاجافاد جيتا Gita Bhagavad) صدرت ترجمته العربية عن دار الحوار للنشر والتوزيع باللاذقية ـ سوريا ١٩٩٣ ، نقل الكتاب عن الإنجليزية «رعد عبد الجليل جواد» عن الترجمة التى نقلتها من السنسكريتية إلى الإنجليزية الدكتورة «شاكوا تنالا راوا شاسترى» ونشرتها إحدى دور النشر فى



بومباى عام ١٩٨٢ . يقع الكتاب فى ١٤٤ صفحة من القطع المتوسط .

* دراسة جديدة عن شعر «سعدى يوسف» بعنوان (قامات النخيل) ، صدرت عن دار المناهل فى بيروت ، الدراسة من تأليف د. «شاكر النابلسى» ، تقع الدراسة فى ٢٤٠ صفحة من القطع المتوسط.



كـتـابا جـديدا بعنوان (تاريخ **النصـــارى فـى الأندلس**) ، نشرت الكتاب المطبعة الإسلامية الحـديثـة ، بالقـاهرة (١٩٩٣) ويبحث الكتاب فى الحياة الخاصة والعامة للجماعة النصرانية بالأندلس ، من النواحى الإدارية والاجتماعية والثقافية ، كما يقدم المؤلف فصولاً خاصة حول حركة شهداء قرطبة ، وحول موقف النصارى من الصراع الذى دار بين المسلمين وبين ملك إسبانيا . يعتبر الكتاب إضافة جديدة إلى المكتبة العربية عامة ، والمكتبة الأندلسية خاصة .

* **(رنة الإبرة)** هو العنوان الذى اختاره الشاعر الفلسطينى «مريد البرغوثى» لأحدث دواوينه ، صدر الديوان عن دار الفارس للنشر والتوزيع بعمّان ١٩٩٣ .

* رسائل الشاعر **«ريبز ماريا ريلكه»** عن «سيزان» ، صدرت ترجمتها العربية بجهد فردى قامت به جماعة (كراسات) بالإسكندرية فى إصدارها الثانى، كان إصدارها الأول هو ديوان **(وتهب طقس الجسد إلى الرمز)** للشاعر «علاء خالد» . قامت «سلوى رشاد» بترجمة الرسائل إلى العربية عن الكتاب الإنجليزى Letters on Cezanne.

● **«لعب عيال»** رواية جديدة ، للكاتب أسامة خليل ، يستدعى فيها أسامة عالم الطفولة ، العالم المنقرض من الذاكرة يستدعيه الكاتب بصخبه ومفارقاته ، وإنسانياته المتعددة من واقع حياة خصبة ، ربما عاشها الكاتب أثناء سنوات الصبا وما بعد الطفولة مباشرة.

● مذكرات **«اخصائية فى الريف»** تجربة عامة وخاصة للكاتبة مديحة أبو زيد ، إصدار المكتبة الثقافية ، استخدمت فيه الكاتبة أسلوب القص والحكى ... وحمل الكتاب الكثير من عوامل التاخر والتعويق الذى يعيشه الريف المصرى ، استخدمت الكاتبة أسلوب الشهادة على الواقع ، ولم تتدخل فى الموضوعات التى قدمتها باستخدام أى منهج من مناهج التحليل والبحث الاجتماعى .

«حول عدد فبراير ١٩٩٤ من إبــداع»

أبدأ فأشيد بالروح التى انبثقت عنها فكرة إفراد عدد خاص من مجلتكم الموقرة للتراث القبطى تراثاً لكل المصريين.

أثنى بلفت الأنظار إلى أن الدكتور **كمال فريد اسحاق** صاحب مقال **«اللغة القبطية»** الذى ظهر فى العدد المشار إليه نقل حرفياً معنى فقرة رئيسية من مقال لى منشور بمجلة **«أدب ونقد»** عدد رقم ٧٧ يناير ١٩٩٢. والفقرة المشار إليها كما وردت فى مقالى المعنون «ننقده لا نصادره» والهاء هنا عائدة على كتاب **«مقدمة فى فقه اللغة العربية»** المُصادر للراحل الكبير **د. لويس عوض** تقول:

لماذا يميل المصريون فى لغتهم المصرية الحديثة حسب اقتراحى إلى وضع أداة الاستفهام فى آخر السؤال؟ وذلك على العكس من اللغة العربية الوسيطة (الفصحى) رايح فين؟ جاى من اين؟ عامل أيه؟ اسمك أيه؟ فى مقابل: إلى اين انت ذاهب؟ من أين انت قادم؟ ماذا تفعل؟ ما اسمك؟ على التوالى. (ص ٣٦ / ٣٧) ثم تجيب الفقرة نفسها على السؤال على النحو التالى: فالفيصل هنا هو البنية Stwctwe وليس الطوب.

ويقول د. **كمال فريد إسحاق** فى مقاله:

كما أن أغلب التعبيرات فى العامية المصرية تتبع قواعد اللغة القبطية وليس العربية فنحن نقول مثلاً فى العامية انت مين؟ وليس من انت؟ متأثرين بترتيب الكلمات فى اللغة القبطية ص ٨٨

وواضح لكل ذى بصر أن **د. كمال فريد** ردد المعنى نفسه دون أن يشير إلى صاحب هذا الطرح الجديد الذى يذهب إلى أن بنية أو قواعد اللغة المصرية الحديثة التي شاء أن يسميها مع الثقافة السائدة بالعامية هى قبطية اى مصرية، وهذا طرح لم يطرحه أحد من قبل من اللغويين سواء من المصريين أو المستشرقين. ولقد بدأت بطرحه فى كتابى **«حاضر الثقافة فى مصر»** ثم تابعته فى عدد لايزال يتزايد من الدراسات والأبحاث والمقالات فى منابر مختلفة.

لذلك فإننى أتمنى على مجلتكم أن تنشر هذه الرسالة فى العدد القادم مباشرة أى عدد مارس ١٩٩٤، إحقاقاً للحقيقة وإنصافاً للذين يبذلون حياتهم وينفقون أعمارهم نشدانا لها سواء من الكتاب أو القراء.

واقبلوا احترامى

بيومى قنديل

حرية النشر حرية الإبداع

رئيس التحرير:

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته. ويسعدنى كثيراً أن أقدم أحلى تحياتى أملاً لك كل خير، ونجاح وتوفيق ..

سعدت كثيراً بلقائك فى القاهرة، أمام خيمة الإبداع بمعرض القاهرة الدولى للكتاب .. وسعدت بالاستماع أيضاً إلى لقائك السنوى فى معرض الكتاب. كنت أتمنى أن ألتقى بك أطول لكن ظروف نشاطاتك الواسعة منعتنى من لقائك مرة ثانية ..

أشكرك كثيراً على نشرك دراستى المعنونة بـ **الخطاب الجنسى وعلاقته بالسلطة فى ألف ليلة وليلة**، فى مجلة (إبداع) الغراء ، العدد السادس يونيو وهذا دليل أكيد على حرية الإبداع فى مجلة (إبداع)، ودليل أكيد على أن مجلتكم، تعلى من شأن الفكر النيرّ والحر، فعلى الرغم من أنى نشرت فى المجلات العربية أكثر من تسعين دراسة جامعية، لكن كل المجلات التى أردت نشر دراستى السابقة «**الخطاب الجنسى**»، فيها كانت تشترط علىّ حذف الكثير من المقاطع الجريئة المُستشهد بها، وكنت أرفض نشرها. فشكراً لك، وشكراً للمجلة، ولهيئة التحرير، التى لم تقتطع من دراستى كلمة واحدة، طالما كانت هناك مجلات تعلى من شأن الحرية والإبداع كمجلة إبداع، فالثقافة العربية بخير.

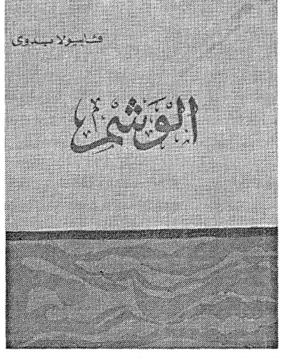
محمد عبد الرحمن يونس

اللاذقية ـ سوريا

جولة الابداع



● اختارت اللجنة الدولية للصليب الأحمر مجموعة من المأثورات الشعرية والنثرية المنتقاة من التراث العربي الإسلامي لشعراء وأدباء مشهورين ، مثل أبي حيان التوحيدي ، وأبي العلاء المعري وأبي البقاء الرندي وابن عربي وغيرهم ، وعهدت بهذه النصوص التي تدعو إلى الأخوة الإنسانية وإلى المودة والتراحم بين سائر البشر ، إلى الفنان «منير الشعراني» الذي أخرجها على شكل تقويم من اثنتي عشرة لوحة خطية، تنوعت فيها أشكال الخطوط والتصميمات الفنية بما يعد إضافة إلى مسيرة «الشعراني» المتميزة في معارضه التي اعتمدت على الخط العربي .



● مجلة جديدة بعنوان «اللقاء» صدر عددها التجريبي الشهر الماضي «فبراير ٩٤» ، ويصدر عددها الأول في مستهل مارس ١٩٩٤ ، المجلة أسبوعية سياسية ثقافية مستقلة ، يرأس تحريرها «حسام درويش» وتدير التحرير الشاعرة «فابيولا بدوي» التي صدر لها منذ شهور ديوان «الوشم».

رسالة نيويورك

أحمد مرسى

ديريدا
يتحدث عن موته وموت التفكيك

يعنى جاك ديريدا Jacques Derrida فى كتابته بفكرة الموت التى تسيطر على ذهنه. ولكن الموت الذى يشغله فى الوقت الحاضر لا يخيفه كثيراً: إنه موت «التفكيك» ـ «النظرية» أو «المنهج» (هو يفضلّ «التجربة») التى تمخّض عنها فكره.

وقد واجه الكاتب الأمريكى **ميتشيل ستيفنس جاك ديريدا** بإعلان موت «التفكيك» الذى يتردد منذ زمن بعيد فى أرجاء الأكاديميات الأمريكية، خلال زيارة الفيلسوف الفرنسى لنيويورك وكان ردّه المباشر أن بيان موت التفكيك يدّعى وصف حقيقة، ولكنه فى عدد من الحالات ضرب من ضروب التمنّى.

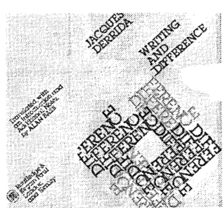
ويعترف ديريدا، مع ذلك، أن الكثير من غير الخبثا قد أذنبوا، فى الحقيقة، بتمنى موت التفكيك لا بسبب إلاّ لكى يخلصوا أنفسهم من عبء محاولة فهمه. فهو، بعد كل شئ، موضوع عرف عنه أنه صعب الفهم.

وقد حاول **ديريدا**، كما يقول **ميتشيل ستيفنس** فى مقال ممتع لخّص فيه حواره مع الفيلسوف، نُشر بالمجلة الأسبوعية «نيويورك تايمز»، أن يفسرّه ـ عدة مرات، وبطرق عدة، بدون أن يحالفه النجاح. وقد طرح بطريقة عفوية تعريفاً متردداً بصورة متميزّة فى ورقة قدّمها مؤخراً فى مدرسة بنجامين كاردوزو للحقوق، وفى نيويورك: **«لا حاجة إلى القول، مرة أخرى، أن التركيب، إذا كان له وجود، يتحقّق كتجربة للمستحيل».**

أن تفكّك «نصاً» (تعريف النص من الاتسّاع بحيث يمكن أن يشمل «إعلان الاستقلال» الأمريكى ولوحة لفان جوخ) يعنى أن تحلله، بحثا عن طرق يفشل فيها فى أن يعبر عن الاراء التى يبدو أنه يحاول التعبير عنها. ولماذا يريد أحد أن «يقرأ» على

هـذا الـنـحـو؟ لـكـى تجـرّب استحالة أن يكتب أو يقول أيّ شخص شيئا واضحاً كلّ الوضوح، استحالة بناء نظرية أو منهج للتقصّى يجيب على جميع الأسئلة أو استحالة الفهم الكامل لمسائل صعبة، مثل الموت.إن التركيب بقول آخر، يحمى ضدّ الاعتقاد ـ الاعتقاد الذى أدى إلى كثير من العنف ـ أن العالم بسيط ويمكن معرفته بيقين. إنه يواجهنا بحدود ـ الممكن ـ أن يحققه الفكر الإنسانى.

ويقول ستيفنس إن هذه التجربة انتشرت بصورة واسعة فى معاهد الدراسات العليا الأمريكية فى السبعينيات والثمانينيات. وفى الحقيقة، لم يحدث أن أثارت أية حركة ثقافية فى الثلث الأخير من هذا القرن جلبة فى الجامعات تعلو ما أثاره «التفكيك» (وليس. التفكيكية» المصطلح الذى يجعل التجربة تبدو، إلى حدّ كبير، مثل عقيدة)، ولم يتمتع مفكر بهذا القدر من التأثير ولم يثر هذا القدر من الجدل، كما فعل دريدا. (بحلول ١٩٩٠، ظهر اسمه فى عناوين ٥٤ كتاباً على الأقل.) ولكن محكّمى «الموضة» الأكاديمية قد أعلنوا بصورة قاطعة أن «التفكيك» قد مات. إلاّ أن ديريدا لم يقتنع. ويقول مؤكدا «إذا أراد المرء تحليل العلامات، عدد المنشورات التى تذكر التفكيك، وعدد المؤتمرات التى يجرى إنعقادها، وعدد الأشخاص الذين يشيرون إليه، حتى ولو ليقولوا إن التفكيك قد مات، يستطيع المرء أن يخلص على وجه الدقة إلى استنتاج عكسى».



،مع ذلك، فمن الواضح أن معظم المنشورات الأكاديمية ولجان التوظيف التى كانت ذات يوم متيمه بالتفكيك، فقد حمّاسها خلال السنوات القليلة الماضية. وقد أخذ الأساتذة المساعدون القلقون يبحثون عن نظرية أو طريقة أو تجربة جديدة يمكن أن يسخروا أنفسهم لها.

ويعترف ديريدا بأن التفكيك لم يعد كما كان فى السبعينيات «فالأجح أن «موضة» معينة قد تضاءلت، لكن التحليل النفسى علمنا أن الأب الميت، على سبيل المثال، يستطيع أن يكون حباً بالنسبة لنا وقوياً ومخيفاً أكثر من االأحياء. إنها مسألة الأشباح»

ومصداقا لقول ديريدا، يؤكد ستيفنس أن التفكيك لا يزال يشغل عدداً كبيراً من طلاب وأساتذة الجامعات. فقد ملأوا القاعات وقاعات المحاضرات بجامعة نيويورك، ومدرسة كاردوزو للحقوق، والمدرسة الجديدة للبحث الاجتماعى التى حاضر فيها ديريدا خلال إقامته السنوية فى نيويورك التى تمتد شهراً كاملا.

ولا يزال اسم وروح التفكيك يذكران خارج الحرم الجامعى ـ بدرجات متفاوته من التبجيل والتفاهم ـ فى العمارة والفن والأدب والنقد وحتى الموضة ويصف توماس كينان، الذى يدرس الإنجليزية بجامعة برنستون، كل ذلك بأنه «ما بعد ـ حياة التفكيك التخريبية».

ويقول ستانلى فيش، منظّر أدبى بجامعة «ديوك»، وهو أبعد ما يكون

عن كونه من حواريّ ديريدا، «لقد مات التفكيك على نحو موت الفرويدية. إنه موجود في كلّ مكان».

وتقول آني - سولال، مؤلفة سيرة ذاتية لجان بول سارتر وتربطها صلة قرابة بعيدة بديريدا، إن جاك ديريدا يحتل مكاناً مرموقاً في العالم الثقافي «فهو الفيلسوف الفرنسي. وهو آخر سلالة شملت سارتر، وميشيل فوكو، ورولان بارث. ولكنها تلاحظ أن ديريدا لم يشعر بالارتياح في هذا الدور.

فديريدا، بداية ذي بدء، لا منتمٍ. وهو لم يشبّ في باريس، أو حتى في الأقاليم، ولكن في الجزائر، كيهودي. وحتى الآن، يعيش ديريدا ويكتب في الضواحي - على نقيض سارتر - مع زوجته لمدة ٣٦ سنة، مارجريت. وهو يقود سيارته للذهاب إلى مكتبه بمدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية، في باريس.

وخلال العقدين الاخيرين، كان ديريدا يتنقل، على غير عادة الفيلسوف الفرنسي، غدواً ورواحاً بين فرنسا والولايات المتحدة . وهو يقضي في أمريكا بضعة أشهر سنوياً، مشاركاً في الندوات وفي عدد كبير من المؤتمرات ، حيث يواجه معجبيه الأمريكيين الذين لا يزال عددهم كبيراً بنصوص جديدة للتفكير في حلها. وقد نشرت ترجمات إنجليزية لأكثر من ٢٠ كتاباً من مؤلفاته.

ويعلق أنسلم هافركامب، مدير معهد «الشعريات» بجامعة نيويورك، بقوله «إنه لايأتي إلى أمريكا كما يذهب مبشر كاثوليكي روماني إلى اليابان. فهو يحب أن يكون هنا. وبصفة خاصة في نيويورك »ويقول ديريدا «عندما أصل إلى هنا أول مرة في كل زيارة، أشعر بنوع من الابتهاج».

وأثناء وجوده في نيويورك، يقوم ديريدا بتدريس حلقة دراسية لطلبة الدراسات العليا بجامعة نيويورك، وكان موضوعها خلال العامين الأخيرين «السرّ» ويحاول ديريدا أن يساعد طلابه في أن يجربّوا ما هو «المستحيل» فيما يتعلق بالأسرار - وعلى سبيل المثال، الطريقة التي ينبغي أن تكون بها قابلة للفضّ لكي يجرى إخفاؤها. وتشمل قائمة القراءة لهذه الحلقة، كما تشمل قوائم قراءة ديريدا في الغالب، الفيلسوف الالماني مارتن هيديجر Heidegger، لكن الفصل كان يناقش أيضاً قصة «بارتلبي الكاتب العمومي» لهرمان ملفيل. ويمتد الآن عشق ديريدا لأمريكا إلى أدبها.

إن بارتلبي Bartleby - هو كاتب عمومي عندما يطلب إليه أن يؤدي مهام مُتوقّعة معيّنة يجيب، ببساطة، «أفضل أن لا أفعل ذلك» - وديريدا الذي يبدو نفسه من كتابته المكثفة التجريبية المحفوفة بالتناقضات مثل كاتب عمومي مُلغز - يعشق هذه العبارة. لماذا يفضل بارتلبي ألا يفعل ذلك؟ لا تقدّم شخصية ملفيل الردّ على الإطلاق.

يقول ديريدا لتلامذته أن بارتلبي «كان خبيراً في الأسرار» وهو، قد تعلم الكثير عنها.

لقد كتب ديريدا مؤخراً مقالاً في السيرة الذاتية، ركّز فيه على وفاة أمه، يتذكر فيه نفسه كطفل درج الناس على القول عنه «بأنه يبكي بلا سبب» بلا سبب؟ ولد ديريدا في ١٩٣٠، وقبل مولده بعشرة أشهر توفي شقيق أكبر وهو لا يزال رضيعاً. وبعدس ١٠ سنوات، مرض شقيق أصغر وتُفي. ويوضح أن أمه، التي كان يستشعر قلقها كلما ألم به مرض، حرصت على استيعاب هذه الدروس عن هشاشة الحياة. وربما كان سرّ ديريدا الأول هو الوعي المبكر

بالموت.

ومن المؤكد أن عالم المثقفين الباريسيين الرائع قد أبقى على أسراره، عندما حاول هذا الشاب القادم من الجزائر أن يجد مكاناً لنفسه فيه. وقد دفع الثمن لمعرفة هذه الأسرار. وقد مرّ ديريدا بحالات فشل أو امتحانات لم تُكمل، وعرف الانهيار العصبي قبل أن ينجح فى دخول والتخرج من والتدريس فى أعرق جامعات فرنسا، الـ Ecole Normale Superieure.

وقد فضل ديريدا، الذى أرسى مكانته كفيلسوفٍ فرنسى، ألا يقدّم أطروحته للحصول على درجة الدكتوراه حتى سنة ١٩٨٠ ـ عندما بلغ ٥٠ عاماً. ولتعلقّه «بصورة اللاصورة» أثر ألاّ يصور بغرض النشر حتى سنة ,١٩٧٩ حتى طلعته أصبحت نوعاً من السرّ.

وفى ختام إحدى حصصه بجامعة نيويورك، سأله طالب عن هدف مناقشته للأسرار. فأجاب ديريدا، وهو يحدّق فى صفوف التلامذة الذين تحلقوا حول مائدة الحلقة، «إن القضية المطروحة للنقاش حقيقةً فى هذه الحلقة هى موت الآخر أو موتى أنا».

ويقول ستيفنس الذى لابدّ قد حضر هذه الواقعة، إن تلامذة ديريدا، برغم من أنهم كانوا يومئون برؤوسهم فى تأدّب، بدت عليهم علامات الحيرة. ولكن هذه العبارة المنذرة لم تكن صعبة الفهم كما يمكن أن تبدو. فالموت بالنسبة لديريدا ـ لأنه يستحيل أن نفهمه بالكامل، لأن شيئا مفردا ومن المستحيل مقاسمته يموت معنا ـ محفوفو بالأسرار. وفى أحد المؤتمرات، بدإ حديثه الأستهلالى بقوله «لا أستحق أت أعطى الخطاب الرئيسى Keynote address، لأننى أريد أن أتذكر أن «المفتاح» يمكن أن يفْقد دائما، وأن «الخطاب address يفشل دائما فى الوصول إلى «عنوانه» address وقد حرصت على وضع الكلمات الإنجليزية التى تلاعب «بجناسها» الذى فقد فى الترجمة العربية بطبيعة الحال. لأن هذا التلاعب بالألفاظ عمل جدّى بالنسبة لديريدا. ويقول ستيفنس إنه برغم أنه يتهم فى الغالب بأنه حوارى اللامعنى، فإن ما يحير حقيقة فى ديريدا أنه يجد معنى أكثر من اللازم كامناً فى جذور وإتمولوجيات وتضمينات وأصوات الكلمات. وتركّز قراءته على هذه المعانى الزائدة والطرق التى تتشابك بها النقاط التى تحاول التعبير عنها معها، مؤدية إلى تناقضات وسوء فهم ـ الأقوال التى تصل ألى العناوين الخاطئة أو تفشل فى فتح المزاليج المناسبة.

إنها القراءة الكاشفة ـ التناقض الهجومية التى يُعرف بها التفكيك. وقد صبغت بعض الفلاسفة بتواضع جديد، وجعلت الكثير من أساتذة الأدب يحذرون من الدفاع عن أشياء مثل نية المؤلف، ونبّهت بعض أساتذة القانون إلى شروخ فى أساسات القانون وألهمت جماعات من المعماريين والفنانين ومصممى الأزياء ليبدعوا أعمالا تعرض وتبرز ميزة التناقضات فى الطريقة التى بنيت بها.وهذا النوع من القراءة، مع ذلك، يُفترض الآن أنه قد مات. ويقول ليو دامروش، رئيس إدارة اللغة الانجليزية بجامعة هارفارد، كانت بها مشكلة. فمن الصعب القيام بها بطريقة جيدة. إن ما تتطلبه هو نوع من نضال شديد مع النص لاستخراج شياء لا يدرى النصّ أنه بقولها. فالأشخاص ذو الخيال المتوسط والذين لا يكونون ولعاً خاصاً بالأدب لا يستطيعون القيام بها. وينبغى، حقيقة، أن تكون ذكياً».

ويحتاج المرء أيضاً، فى سبيل

ذلك، أن يكون على دراية بالثقافة الغربية. فقد تضمن خطاب ديريدا فى مؤتمر كلية حقوق كاردوزو إشارات ألى جاك لا كان وسيجموند فرويد وإدجار ألان بو وإدموند هوسرل وهيجيل، وبطبيعة الحال، هايدجر. ويقول كاتب المقال وصاحب الحوار مع ديريدا ميتشيل ستيفنس، وهو رئيس إدارة الصحافة والأتصال الجماهيرى بجامعة نيويورك، إنه كان هناك ضمن الحضور طالب جاء من جامعة ييل Yale، التى كانت ذات يوم مركز التفكيك فى الولايات المتحدة وعندما انتهى حديث ديريدا، اعترف الطالب لشخص كان يجلس إلى جانبه أنه قد فهم ١٠ فى المائة مما يقوله ثم يعلق الكاتب بأن هذا الاعتراف كان ردّ الفعل المشترك.

وإلى جانب صعوبة التفكيك، يغزو ستيفنس أفوله كفلسفة إلي حادثة بها علاقة واهنه أو غير مباشر بالتفكيك نفسه. ففى ١٩٨٧، وأكتشف أن بول دى مان، وهو أستاذ إنجليزية بجامعة ييل وواحد من روّاد التفكيك الأمريكين الرئيسين، كان قد كتب سلسلة من المقاولات فى شبابه لصحيفتين متعاونتين مع النازى فى بلجيكا خلال الحرب العالمية الثانية. وبرغم أن ديريدا نفسه كان ضحية لمعاداه السامية خلال الحُكم النازى، ولم يفكّر فى التفكيك إلا بعد الحرب بعقود، سهّل الكشف عن هذه الحادثة على بعض الأكاديميين مهمة نبذ الحركة.

وكان لدى التفكيك، علاوة على ذلك، مشكلة أخرى: الاعتقاد الذى كان سائداً على نطاق واسع بأن القراءة بحثاً عن تناقضات وجوانب سوء فهم، عمل أحمق، إن لم يكن غادراً. وقد هاجم جون أبدايك John Updike ما أسماه «فرضية التفكيك المثيرة للإعياء بأن الفن لا عافية فيه». وقد أثار حنق النقّاد، الذين ينتمون إلى اليمين، التضمين بأن هناك شيئا متشابكا أو «مستحيلاً» بشأن أفكار هامة مثل«الواقع» و «الحقيقة» التى يلتزمون باستخلاصها من قبضة علامات الاقتباس.

ويقول روجر كيمبول، وهو ناقد محافظ ومؤلف كتب «المتطرفون أصحاب المناصب»، إن نفوذ ديريدا كان كوارثياً. فقد ساعد فى تغذية نوع من العدمية الأنيمية التى أعطت دخص لفرق المقلّدين الذين لم يعودوا يشعرون أن ما ينخرطون فيه وهو بحث عن الحقيقة، والذين قد يشعرون أن هذه الفكرة مضحكة:

وبرغم أن ديريدا يعتبر نفسه عضواً باليسار الديمقراطى، لم يكن النقاد اليساريون بالضرورة أكثر رحمة، بأى حال من الأحوال. وقد احتج بعضهم بأن هذا التأكيد على «المستحيل» وعلى مالا يمكننا أن نعرفه، يهدّد بأن يتركنا فى حالة شلل، «واقفين» - مثل بادتلبى المسكين - خُرساً ومنفردين - أمام مظالم العالم. ويرد ديريدا على هذه الانتقادات بقوله لو أن العالم كان بهذه البساطة، غير متشابك وغير متناقض كما يريده نقاده على جانبى اليمين واليسار معاً، فسوف تكون القرارات السياسية والخلقية واضحة بحيث تفتقر إلى الأهمية أو المعنى. وأن التشابكات، بقول آخر، هى عافية السياسات - وعافية الفن، أيضاً، كما يتحاج اليتفكيكيون.

وبرغم أن ديريدا كان نشطاً سياسياً، وعلى سبيل المثال، فى الحركة المناهضة للفصل العنصرى والنشاط، فليما قبل ١٩٨٩، لمساعدة المثقفين التشيكوسلوفاكيين المنشقين، فإن الدراسات الثقافية، آخر موضة فى إدارات الأدب بالجامعات الأمريكية اصطبغت بصبغة سياسية أكثر صراحتمن التفكيك. ويعترف الكثير من ممارسى هذه الدراسات

بتبادل الأفكار مع شبح التفكيك، ولكن تأكيدهم يركزّ على علاقة الأعمال الأدبية بعضها بالبعض وأشكال الثقافة الأقل نخبويّة والحركات الاجتماعية. وأقسام الأكاديميات التى تبحث فى الثمانينيات عن إخصائيين فى التركيب لتعيينهم قد تحاول الآن أن تنافس فيما بينها من أجل الحصول على خبير مؤهل تأهيلاً جيداً فى«دراسات النوع» أو «دراسات الشذوذ الجنسى».

ويلاحظ ستيفنس أن ديريدا يبدو، فى معظم الوقت، قادراً على مشاهدة تحوّلات الموضة الأكاديمية برباطة جأش. ويقول «إن ظهور مناهج أخرى هو مجرد شئ عادى.» ولكنه، مع ذلك، يرفض الاعترافا بموت التفكيك. ويضيف «لا أعتقد أن التفكيك يمكن أن يُقلّص إلى مجرد منهج أو حتى نظرية. وأعتقد أن هناك عنصراً ما فى التفكيك ينتمى إلى بنْية التاريخ أو الأحداث. لقد بدأ قبل ظاهرة التفكيك الأكاديمية، وسوف يستمر بأسماء أخرى».

وعندما ينظر ديريدا فى الأحداث التاريخية، وبصفة خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، يرى تناقضات وتشابكات تظهر فى كل مكان. وهو يرى التسلسلات الهرمية - الأوروبيون فوق غير الأوروبيين، والذكر فوق الأنثى يراها «تختلّ»، إن لم تكن تنقلب رأسا على عقب. ويرى النظم السياسية والاقتصادية تتحول إلى عدم الاستقرار - وتبدو «مستحيلة». ويرى التغير العلمى والتكنولوجى يتسببّ فى حدوث مثل هذا «التفكيك» بمعدّل متزايد.

«كنت فى روسيا منذ ثلاث سنوات مضت. وقد قال لى بعض زملائى هناك أن خير تعريف للبريسترويكا، التى كانت طريقة لحّل وفى نفس الوقت «دمقراطة» نظام جامد سابق، هو «التفكيك». وأنت تعرف أن هذه الظاهرة تحدث اليوم فى كل مكان. إن الظاهرة الزكادېمية - أى ما نسمّيه «التفكيك» هى مجرد عرض لذلك.

وبرغم دفاع ديريدا غير الانفعالى والمنطقى عن التفكيك. فهو لاينى يؤكد أن الموت يستحوذ عليه. ويقصد موته وهو ليس موت التفكيك. «إنى أعى فى كل لحظة إحتمال أن أسقط ميتاً فى الساعة القادمة، وأن الشخص الذى يجلس إلى جانبى سيقول «لقد كنت معه فى الغرفة منذ لحظة، وهو الآن ميت. هذا الفيلم يتراءى لى بصورة دائمة وفى كل مرة أقود فيها سيارتى عائداً إلى البيت، وهى مرة كل يوم، أشاهد سيارتى تتعرض لحادث، كما لو كنت فى سينما، وأسمعهم يقولون «لقد عبر مفترق الطريق الآن فقط، ثم...»، لا أملك أن أتجنب مشاهدته. إنه شئ فى داخلى، أحاول أن أفهمه ولكنى لا أفهمه».

ويعود إلى موت التفكيك، ويقول «عندما أفكّر فى التناهى، فى حقيقة أن لكل شئ نهاية - ولا يخالجنى شك فى ذلك - لن يكون التفكيك هى الشئ الذى سيزعجنى نهايته أكثر من أىّ شئ آخر ولكنى أتساءل عن الشكل الذى سيتخذه كل ذلك فى نظر مؤرخى الأفكار. هذا هو أحد أحلامى».

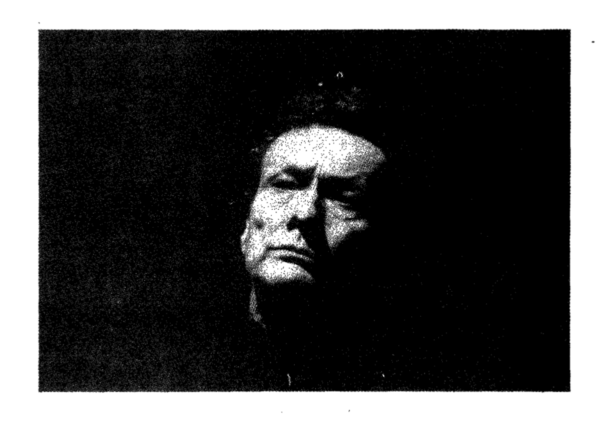
ويقول فى اعتراف «كل كتاباتى عن الموت، فإذا لم أصل إلى المكان الذى أستطيع فيه أن أتصالح مع الموت، سأكون قد فشلت وإذا كان لى هدف واحد، فهو أن أتقبل الموت والاحتضار».

أ. ح

جان ـ لوى بارو فى رحلته الأخيرة

فى الثانى والعشرين من الشهر الماضى فقد المسرح الفرنسى أكبر رموزه المعاصرة برحيل الممثل المخرج الشهير جان ـ لوى بارو الذى كان يحتل فى المسرح ما كان يحتله جان بول سارتر فى الفلسفة، ولويس أراجون فى الشعر، وبابلو بيكاسو فى الرسم، وليو فيريه فى الأغنية. هذه الأسماء التى لا تجمع بينها العبقرية وحدها كل فى مجاله، بل يجمع بينها أيضا العمل من أجل ثقافة طليعية رفيعة وجماهيرية فى الوقت ذاته، فالبحث عن مجال جديد كان بحثا عن معرفة جديدة قد تكون أقل يقينا، لكنها أكثر صلابة، وعن شروط اجتماعية وسياسية أقرب إلى الحرية والعدالة. كان التفاؤل قد أصبح مشوبا بقلق دائم تمثل فى الانحياز التام لتجريب يستند للمواهب الخارقة والاحتراف المتمكن. وكان الفنان يبتعد عن القاعدة ليقترب من مبادة الخلق الأولى. وكان يتحرر من التقسيمات الشكلية ليتصل بالواقع الحى، ويجمع بين المأساة والملهاة فى غير جديد لا يلبى حاجتنا للتعود ولا يعد إلا بالتحول وعدم الاستقرار.

فى يناير ١٩٣١ كان جان ـ لوى بارو فى العشرين من عمره، طالبا فى مدرسة اللوفر يتعلم فن الرسم، ويعيش بالمكافأة التى يحصل عليها من عمله كمراقب للتلاميذ فى المدرسة التى تلقى فيها دراسته الثانوية. لكنه كان يحلم بالمسرح فكتب رسالة للمخرج الممثل شارل دوللان يرجوه فيها أن يعقد له امتحانا يختبر فيه موهبته. فى ذلك الوقت كان شارل دوللان يؤسس للمسرح الفرنسى الجديد، سواء بالأعمال التى قدمها لأريسطوفان «الطيور» وبيرانديللو «لكل حقيقته» وسالاكرو «الأرض كروية» وموليير «البخيل» وشكسبير «ريتشارد الثالث» أو بالمعهد الذى أنشأه لتعليم فن



التمثيل والذى التحق به جان ـ لوى بارو، كما انضم إلى فرقة شارل دوللان ليقدم بعض الأدوار الإيمائية الصغيرة مقابل ١٥ فرنكا، وهو مبلغ لا تزيد قيمته عن قيمة الجنيه المصرى فى تلك الأيام!

هكذا دخل جان ـ لوى بارو عالم المسرح وعاش حياته البوهيمية التى كان يحلم بها. ينام فى الكواليس، ويسكن فى منزل قديم رسم فيه بيكاسو بعد سنوات لوحة «جرنيكا» عن الحرب الأهلية الإسبانية، حتى حانت للممثل الناشئ أول فرصة لتقديم عمل مرموق، وهو دوره في رواية للكاتب الإسبانى سرفانتس يتحدث فيها عن حصار الرومان لمدينة نومانسيا فى وسط إسبانيا واستيلائهم عليها وتدميرهم لها فى النهاية. وقد كتب جان ـ لوى بارو عن الأثر العميق لهذا العرض فى حياته الفنية فقال «لقد اخرجنى من المشتل لذى استنبت فيه، وغرسنى فى التربة الحية، وكما أثر فى حياتى الفنية أثر أيضا فى حياتى الخاصة».

أصبح جان ـ لوى بارو نجما من نجوم المسرح الفرنسى يواصل

التقدم من نجاح إلى نجاح، حتى فكر شارل دوللان فى أن يعهد إليه بإدارة الفرقة والمعهد، لكن لقاء آخر بين النجم الشاب والشاعر الكبير بول كلوديل غير مجرى حياته الفنية من جديد.

كان ذلك فى عام ١٩٤٠ حين انضم جان - لوى بارو إلى فرقة الكوميدى فرانسيز كممثل ومخرج. وقد افتتح نشاطه فى المسرح العريق بإخراج مسرحية شكسبير «انطونيو وكليوباترة» ثم أعقب ذلك بإخراج مسرحية كلوديل «الخف الساتان» التى تدور حوادثها حول الفتح الإسبانى للعالم الجديد.

يقول بول كلوديل عن جان - لوى بارو فى رسالة وجهها إليه بعد أن رآه يلعب أحد أدواره «إنك ممثل مدهش. وانت الذى كنت أتمنى دائما أن أراه. انت الممثل الذى يدرك أن التمثيل لا يكون باللسان والعينين فحسب، بل بالجسد كله، والذى يعرف كيف يفجر فى الجسد الإنسانى ينابيعه التعبيرية التى لا تنتهى».

ويقول جان - لوى بارو عن بول كلوديل «كلوديل يدرك المعنى الإلهى إدراكا حسيا. وهذا هو اثر كلماته التى يملأ رنينها أعماقى. إذا كان كلوديل جليلا فجلاله من الألم واسترجاع الفرح».

هذه الصداقة أثمرت عدة أعمال مشتركة قدمها جان - لوى بارو على خشبة الكوميدى فرانسيز لبول كلوديل، منها «الراس الذهبية»، و«قسمة الظهيرة» و«كريستوف كولومبس» . وعن طريق الكوميدى فرانسيز التقى جان - لوى بارو بالمرأة التى شاركته حياته الفنية وحياته الخاصة، وهى الممثلة الشهيرة مادلين رينو.

كانت مادلين رينو من نجوم الكوميدى فرانسيز. وكانت متخصصة فى أدوار السذاجة والدلال. وقد تميز أداؤها لهذه الأدوار بالحيوية الشاعرية. وكانت تكبر جان - لوى بارو بعشر سنوات، لكن الإعجاب المتبادل بين النجمين المتألقين تحول إلى قصة حب انتهى بالزواج. ثم قرر الزوجان أن يستقلا وينشئا فرقة حملت اسميهما «رينو - بارو» وأصبحت تنافس الكوميدى فرانسيز فى تقديم أعمال الكلاسيكيين والطليعيين من أمثال ماريفو، وموليير، وانوى، وكلوديل، وجيرودو، وتشيكوف، وصمويل بيكيت.

لكن المسرح الفرنسى يفقد أحد أعمدته، وهو الممثل لوى جوفيه الذى كان قبل رحيله يدير فرقة «لاتينيه» فيسعى جان - لوى بارو فى أن يخلفه فى إدارة هذه الفرقة، خاصة وقد أصبحت فرقته هو مهددة بفقدان المسرح الذى كانت تعمل فيه وهو مسرح «مارينيى» لأن المشرفة عليه رفضت تجديد عقد الإيجار المبرم بينها وبين فرقة «رينو - بارو». وهكذا يقرر المسرحى اللامع أن يمضى مع فرقته عام ١٩٥٦ كله فى رحلة يقدم خلالها عروضه فى عدد من عواصم العالم. ثم يعود ليستقر بالفرقة فى مسرح «الباليه رويال» حيث يقدم أعمال بول كلوديل طبعا، إلى جانب أعمال تشيكوف «بستان الكرز» وشكسبير «هاملت» والبير كامو «حالة الحصار» وجان انوى «البروفة المسرحية» وكافكا

«القصر» بالإضافة إلى عروض خفيفة مسلية وإلى حد ما تجارية من نوع «خذ بالك من إميلى» و«المدام مزعجة» و«الحياة الباريسية» لأن الفرقة عليها أن تدفع إيجار المسرح الباهظ، إذن يجب أن تمتلئ القاعة بالجمهور!

لكن شارل ديجول يعود إلى السلطة فيعين الكاتب أندريه مالرو وزيرا للثقافة، ويلتقى الوزير بالنجم المسرحى فيعهد إليه بمسرح «الأوديون» الذى لم يعد يحتل المرتبة الثانية بعد مسرح الكوميدى فرانسيز كما كان الحال من قبل، بل أصبح مسرح فرنسا. وفى الوقت ذاته يكلفه الوزير بإدارة مسرح الأمم.

وقد سار كل شئ على ما يرام حتى يوم ١٠ مايو ١٩٦٨ عندما احتج الطلاب والعمال الثائرون على ديجول فى مسرح «الأوديون» ووقف الخطباء على خشبته يلعبون لعبة الثورة «أيها الطلاب! أيها العمال! لقد فتحنا الأوديون»!

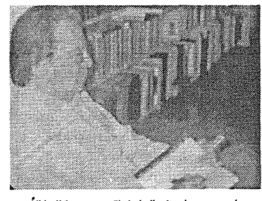
لم يغفر أندريه مالرو وزير الثقافة لجان - لوى بارو تعاطفه مع الثوار ففصله من عمله دون أن يسمح له حتى بمقابلته، على الرغم من الاحتجاجات العنيفة التى توالت على الوزير من داخل فرنسا وخارجها من الغرب والشرق، ومن الشمال والجنوب. ومرة أخرى اضطرت فرقة «رينو - بارو» إلى الرحيل خارج فرنسا، ثم تعود لتقدم عروضها فى مسرح «الأليزيه - مونمارتر». وفى هذه الأثناء تلعب مادلين رينو دور البطولة فى مسرحية «العاشقة الإنجليزية» وتلتقى بالكاتبة مارجريت دوراسى، ثم يقدم جان - لوى بارو عرضه «جيرى فوق الهضبة» الذى يفشل فيضطر لمغادرة مسرح «الإليزيه - مونمارتر» ثم يستقر أخيرا فى مسرح الأمم يواصل عمله إلى أوائل الثمانينيات يقدم المؤلفين ويستضيف الشعراء وينقل خبرته العريضة وثقافته العميقة للأجيال الجديدة من الممثلين والمخرجين.

حين يكتمل عمل الفنان يتحول إلى رمز، وعندئذ يرحل رحيله الأخير!

مجدى يوسف

لـ «مهرة الولى»
أم محنة التبعية فى أمريكا اللاتينية

أكتب إليكم من برازيليا - عاصمة البرازيل - التى أنشئت بقرار إدارى منذ أربعة وثلاثين عاما فقط لتكون عاصمة للبلاد، ومقرا لحكومتها وأجهزتها التشريعية، كمجلس النواب والشيوخ الفيديراليين، ولا أكتب إليكم من «سلفادور/ باهية»، مركز الثقافة الأفريقية ومنطلق إشعاعها فى البرازيل على الرغم من أنى اخترت عنوانا لهذا المقال فيه إشارة لطقس من طقوس ديانة «اليوروبا» الأفريقية التى انتقلت إلى البرازيل مع حشود الأفارقة الذين «شحنوا» من بلادهم إلى هذا البلد البعيد منذ القرن السابع عشر ليصبحوا فيه عبيدا مسخرين لتعظيم أرباح الطفيليين



«دارسى ريبيرو» مفكر البرازيل الكبير ووزير ثقافتها الأسبق فى مكتبه فى «ريودى جانيرو»

الجشعين من أصحاب الضياع الزراعية المهولة الاتساع، ومناجم الذهب والماس والأحجار الكريمة. وكان أشد الأفارقة رفضا لهذا الاستعباد المهين، ومقاومة واعية له، هم الأفارقة المسلمون من قبائل الهاوسا والفولاني. لذلك عمل تجار العبيد فى البرازيل على تفريقهم بغاية الوحشية بأن مزقوا أواصرهم الأسرية والقبلية وباعوهم فرادى إلى «أسياد» جدد، عاملين بذلك على تشتيتهم فى انحاء شبه القارة الجنوبية التى يضمها هذا البلد الحديث الشاهق المساحات، إذ يناهز الولايات المتحدة اتساعا: البرازيل. ومن بين الديانات الأفريقية التى لازالت تمارس طقوسها تحت غطاء العقيدة المسيحية الكاثوليكية التى أجبر الأفارقة على اعتناقها أثناء عهد استعبادهم فى البرازيل، دين «اليوروبا»، الذى من بين أهم طقوسه التى مازالت حية حتى الآن فى البرازيل: طقس «مهرة الولى»، أو

«حصان القديس»، ويدعى بالبرتغالية - لغة البلاد - «كافالو دوسانتو» Cavalo do Santo. ويتلخص هذا الطقس فى معتقده الصوفى أن صاحبه يتصور أنه كالمهرة لا تأتمر إلا بأمر وليها الأفريقى، تفعل وتنفذ ما يريده ويرتضيه، وتنفذ مشيئته بلا مناقشة أو مماراة وكأنه «يمتطيها»...

إلى هنا كان بالإمكان أن أبعث بهذا المقال من «سلفادور»، عاصمة ولاية «باهيه»، مركز انتشار الثقافة الأفريقية فى البرازيل كلها، وقد عشت بالفعل فى الحى التاريخى العتيق بهذه المدينة الرائعة، راصدا لاستمرارية الثقافة، أو بالأحرى الثقافات الأفريقية فى تحولاتها وتداخلاتها البرازيلية. فلم إذاً أبعث بهذا المقال من «برازيليا» - العاصمة المستحدثة التى لا يزيد عمرها عن الأربعة والثلاثين عاما - بدلا من «سلفادور / باهيه»، تلك المدينة العتيقة الضاربة بجذورها فى تاريخ هذا البلد؟ علة ذلك أن طقس «مهرة الولى» صار له اليوم فى البرازيل مفهوم جديد يشير إلى حالة التبعية الاقتصادية، ومن ثم السياسية والثقافية التى يعانى منها شعب البرازيل أشد المعاناة. فبدلا من أن يكون الولى الأمر الناهى فى أفريقيا، صار الآن فى أمريكا الشمالية وأوروبا، وبدلا من أن يكون رمزا سحريا لرفض التبعية للمستعبد القاهر، صار فى اقتصاد الدولة وأجهزة الإعلام التى تدعمه علامة استسلام لهيمنة الأسواق الغربية على البلاد. قال لى «دارسى ريبيرو» Darcy Ribeiro واضع هذا المفهوم الجديد الذى شاع بين مثقفى البرازيل، ووزير الثقافة الذى كان على رأس حكومة بلاده بين عامى ١٩٦٢ و١٩٦٤، قبل أن يضطره انقلاب عسكرى إلى مغادرة البرازيل، وهو حاليا - بعد عودته إليه واستقراره فيه - العضو المنتخب عن ولاية «ريودي جانيرو» فى مجلس الشيوخ الفيدرالى فى العاصمة «برازيليا»، والمسئول الأول عن الخطة التعليمية لخمسمائة مدرسة في «ريودى جانيرو»، وعن إنشاء جامعة تكنولوجية حديثة ستبدأ نشاطها خلال العام الحالى فى منطقة شمالى «ريو» بهدف تنميتها اقتصاديا واجتماعيا، والحاصل على العديد من درجات الدكتوراه الفخرية، كانت آخرها من جامعة باريس (السربون)، وصاحب المؤلفات عالية الانتشار فى أنثروبولوجيا الحضارة، ترجم معظمها إلى مختلف اللغات الأوروبية، وقد آن الأوان كى يترجم بعضها إلى العربية، من بين أهم عناوينها: «عملية الحضارة» (يقدم فيه نظريته حول مراحل التطور الاجتماعى الثقافى)، و«أمريكا اللاتينية فى مفترق الطرق»، و«البرازيليون: نظرية البرازيل»، و«الهنود والحضارة» (عملية استيعاب الشعوب الأصلية فى البرازيل الحديثة) الخ. قال لى أن البرازيليين الذين ينتجون أكبر محصول صويا فى العالم، وليس هذا إلا مثلا واحدا من الخيرات الوفيرة التى تزخر بها بلادهم، إنما يتضور جوعا منهم ما يزيد على الثلاثين مليونا من مجموع السكان البالغ عددهم مائة وثلاثة وخمسين مليونا. وعلة ذلك أن نخب الاقتصاد فى البلاد لا توجه الانتاج الذى يقدمه البرازيليون سوى لإرضاء وسد حاجة «السادة الجدد» فى أوروبا وأمريكا الشمالية. بل أن البرازيل حين أنشأها الاستعمار الغربى أصلا كان الهدف من ذلك هو تنمية اقتصاده هو وتأسيس اقتصاد تابع لمصالح ترعاه نخبة همها الوحيد هو تلبية رغبات «الولى» الجديد. لذلك فإن «دارسى ريبيرو» يرى أن النظريات الغربية قد تكون صالحة للمجتمعات الأوروبية التى نشأت فيها، وربما أيضا بالنسبة لأمريكا الشمالية، باعتبارها امتداداً للقارة الأوروبية، ولكنها لا تصلح لأمريكا الجنوبية، ومن ثم فيتعين على أبناء أمريكا الجنوبية أن يستخلصوا بأنفسهم نظريتهم النابعة من الواقع الخاص ببلادهم. قال لى ذلك وهو يقدم إلى كتابه (نظرية البرازيل) وعليه تاريخ طبعته الثانية عشرة سنة ١٩٩٣. بينما كان «دارسى ريبيرو» ينطق بهذه الكلمات سرحت بأفكارى تجاه نظرية التبعية التى وضعها عالم الاجتماع البرازيلى «فرناندو إنهيك كاردوزو» «لاحظ أن حرف r فى اسمه الثانى تنطق كالهاء البرتغالية» وحازت على إعجاب الكثيرين الذين كنت من بينهم. إذ عزت تخلف دول أمريكا اللاتينية إلى أن بنيتها الاجتماعية الداخلية لا تخدم شعوبها، وإنما تكرس التبعية لخدمة مصالح الشمال.

والآن قد صار «كاردوزو» - هو نفسه - وزيرا للخزانة فى نظام اجتماعى تحكمه استثمارات الشركات الأجنبية (الشمالية) التى تحكم قبضتها على الصناعات الانتاجية الأساسية فى البلاد، لتحول خيراته أولا بأول إلى عواصمها الغربية والنتيجة أن نسبة تضخم العملة المحلية (الكروزيرو) تبلغ يوميا واحد ونصف بالمئة، وأن قيمة «الكروزيرو» تتحدد صبيحة كل يوم بقيمة الدولار الأمريكى. فماذا ينفع «كاردوزو» فى هذه المحنة القومية نظريته فى التبعية أو ما يعرف عنه من طهارة الذيل؟!

لقد أتى به إلى هذا المنصب فى الحكومة الفيدرالية الرئيس الحالى للبرازيل: «إيتامار فرانكو Itamar Franco»، وذلك بعد أن طرد من الحكومة وزيرين سابقين للخزانة كان كل منهما يؤيد مطالب البنوك الأجنبية فى البلاد ببيع قطاع الدولة للإنتاج إلى شركات القطاع الخاص. كان «كاردوزو» فى ذلك الوقت وزيرا للخارجية، فما لبث «إيتامار فرانكو» أن طلب إليه أن يصبح وزيرا للمالية والخزانة حتى يسانده فى الوقوف أمام غول البنوك الأجنبية الممثلة لمصالح الشركات متعددة الجنسية فى البلاد، علما بأن كافة الصناعات الرئيسية فى البرازيل فى أيد أجنبية، فصناعة السيارات تسيطر عليها وتديرها شركات أمريكية وألمانية، وصناعة الأدوية (باير) الألمانية، فضلا عن الشركات الصناعية الفرنسية إلخ. فكيف لرئيس البلاد ووزير ماليته أن يقفا فى مواجهة هذه الهيمنة الأجنبية على اقتصاد البلد؟ كان آخر ما قرأناه من أنباء هذا الصراع أن رئيس البرازيل ووزيره «كاردوزو» قد أعلنا مساواة الفرص الاستثمارية بين شركات القطاع الخاص الوطنية (البرازيلية) والأجنبية وهو ما يعنى بطبيعة الحال ضعف مقاومة الحكومة لاستشراء النفوذ الاقتصادى الأجنبى فى البلاد، فمساواة الفرص بينه وبين قطاعات الاستثمار البرازيلية على تهافتها فيه المزيد من الخضوع لسطوة الاقتصاد الخارجي، وهو ما يدفع ثمنه غاليا فى صبيحة كل يوم، عندما يتحدد سعر العملة المحلية «الكروزيرو» بقيمة الدولار الأمريكى، الشعب البرازيلى الذى تزداد معاناته الاقتصادية يوما بعد يوم.. مما يؤدى إلى ظهور حوادث الإجرام الفردية فى الطرق العامة وعلى شواطىء البحر، يرتكبها الجائعون والمشردون من أبناء البلاد. ولكن جشع المستثمرين هناك، بدلا من أن يبحث عن حل لهذه المشكلة بتوفير حد أدنى للمعيشة لهؤلاء المشردين، وهو ما يعنى تنازله عن جزء متواضع من أرباحه المهولة التى يسارع بتحويلها إلى الخارج، أو إلى الدولار الأمريكى بدلا من أن يبحث عن حل عقلانى لهذه المشكلة الاجتماعية المستفحلة، فهو يفضل أن يستأجر طاقم «الشرطة العسكرية»، وهى الشرطة الحكومية التى لعلها ورثت لقبها من حكم العسكر السابق فى البلاد، بعد انتهاء يوم عملها الرسمى فى الدولة، لخدمة القطاع الخاص بأجر إضافى «يحسن دخلها الضعيف المتهافت الذى تتقاضاه من الحكومة».

وذلك لقتل الأطفال المشردين فى الطرقات العامة ولاسيما فى عروس البرازيل «ريودى جانيرو» ، التى طالما كانت عاصمة البلاد ومصدر «فخارها»، لأن قتل هؤلاء المشردين أقل تكلفة للمستثمرين من توفير حد معيشى أدنى لهؤلاء البؤساء..

لذلك فالكنيسة الكاثوليكية فى البرازيل، التى تحمل لواء «لاهوت التحرير»، تدين النظام الاقتصادى فى البلاد، وتدعوه «إجراميا».

ويتساءل الكثير من المثقفين البرازيليين الذين التقيت بهم، والذين كانوا يعلقون آمالا على ما كان يمكن لـ «كاردوزو» أن يقدمه لإنقاذ البلاد مما ترزح فيه وتئن بشدة:

ألم يكن من الأفضل له وللبرازيل أن يظل فى موقعه السابق مدافعا عن مصالح الشعب البرازيلى كممثل لـ «ساوباولو» فى مجلس الشيوخ الفيدرالى، بدلا من أن يقبل مسئولية تبرير نظام اقتصادى لا يملك فى موقعه الحالى إلا أن يسايره مرغما؟

من أجل هذا التساؤل أبعث إليكم بهذا المقال من برازيليا - العاصمة المعقمة - وليس من «سلفادور / باهيه».. «عاصمة» الثقافة الأفريقية فى البرازيل.

رسالة اسبانيا

لوث جارثيا كاستينيون

معرض جديد فى برشلونه

الجنس واحد من الموضوعات الهامة للفن، مهما كان الشكل الذى يأخذه هذا الفن للتعبير عنه. وإذا كان الجنس فى العصور الماضية كامناً وراء الأسطورة، والديانات، والحب الأفلاطونى، والتصوف والخرافات، فإنه الآن، ومنذ أعوام كثيرة دخل الجنس وبطريقة واضحة فى الفن المعاصر. وهذا يسبب بعض المشاكل مع الذين يعتبرون تناول الجنس أمراً مُحرماً.

Art, sexe, sida

ففى الوقت الحاضر، وبسبب ظهور المرأة كفنانة ومبدعة، وسيادة المساواة بين الرجل والمرأة، وأهم من كل هذا وجود جيل جديد من الرجال الـ Non Machist «اللاذكريين»[١] الذين يؤمنون أن الجنس الذكرى ليس محور الكون، بسبب كل هذا يأتى الجنس من خلال رؤية جديدة. وتتضمن هذه الرؤيا أيضاً مرض الإيدز، فهذا المرض يُجبر على التغيير فى السلوك الجنسى لدى معظم الناس. فقد أصبح الجنس يحوى فى داخله الحياة والموت. وهذا

المرض يقضى على «التابو» المحرمات التى فرضها الدين والتراث على المجتمع.

ففى مدينة برشلونه باسبانيا، وفى يوم ١٢ نوفمبر ١٩٩٣، افتتح معرض للفن التشكيلى تحت عنوان: «للأعضاء فقط». وكان المعرض يدور حول موضوع الجنس من خلال رؤية عدد من الفنانين. هذه الرؤية التى تتراوح بين الموضوعية والسخرية والنقد الاجتماعى والسياسى. ويحتوى المعرض ايضاً على نصوص ادبية وشعر؛ فالشاعر الأمريكى المعاصر الشهير آلان جينسبرج ارسل إلى المعرض قصيدة كتبها لهذه المناسبة لكى تكون شعاراً للمعرض. ولكننا لا نستطيع أن نقدم ترجمة لها حتى لا نجرح المشاعر المقدسة الخاصة لهؤلاء السادة حُرّاس الفضيلة فى كل مكان!

هذا المعرض، كما قلنا، يتناول موضوع الجنس الذى أصبح مُهدداً بمرض الإيدز. هذا المرض الذى حطم الحياة الجنسية لجيل كامل. وهو يحوم حول رءوسنا جميعاً بالرغم من أنه لا يوجد إلا القليلون الذين يتحدثون عنه بوضوح وصراحة.(فى اسبانيا يبلغ عدد المصابين بمرض الإيدز خمسين الفاً = أرقام رسمية).

وبينما كان جيل الستينيات هو جيل الرفض والمقاومة (جيل ٦٨) فإن الأجيال التالية هى اجيال الوضوح، اجيال تريد أن تسمى الأشياء بأسمائها. فالوضوح والإعلام أصبحا مسألة حيوية حتى نستطيع الحفاظ على الحياة. ولعلنا نلاحظ أن هذا المرض قد ظهر فى البداية فى مناطق متخلفة فى مستوى الوعى والاتصال.

فى هذا المعرض يطالب الفنانون الاسبان وغيرهم من فنانى العالم الذين شاركوا فيه، يطالبون بالوضوح والصراحة من أجل مقاومة هذا الوباء العصرى.

منذ البداية كان الفنانون الذين شاركوا فى هذا المعرض يرون انه من المستحيل أن يقدموا فنا متشائماً أو يبث الرعب فى القلوب خلال تناولهم الفنى لموضوع الجنس والإيدز. إنهم لا يقدمون الرعب حتى لا يهرب الجمهور من المعرض. لهذا قرر الفنانون ان يعبر كل منهم عن الجنس بطريقته وفلسفته الخاصة ممزوجة بالجمال. نتيجة لذلك أصبح المعرض يدور حول الجنس والأعضاء الجنسية من خلال اساليب شتى ساخرة وناقدة وعبثية وموضوعية ومجازية وعالمية، وأيضا واقعية. ولكن كل هذه الأساليب يصحبها الإخلاص.

يتضمن المعرض أكثر من مائة وأربعين فناناً من كافة أنحاء العالم: إنجلترا، فرنسا، هولنده، استراليا، إسبانيا، وحتى من العراق. وبعد انتهاء هذا المعرض فى برشلونه قررت الحكومة الاسبانية نقله إلى مدن إسبانية أخرى لكى يقدم من خلال الفن وعياً عن المرض الذى يعتبر وباء آخر القرن العشرين. وأكثر اللوحات غرابة وإدهاشاً فى هذا المعرض لوحة كبيرة مرسومة بالدم والعرق والدموع والسائل المنوى واللعاب ووسائل جسدية أخرى. والفنانان اللذان رسما تلك اللوحة هما من المصابين بالإيدز. وكل منهما كان قد انفصل عن العالم وغرق فى عزلته بعد أن اكتشف إصابته بهذا المرض. لكن بعد فترة الإحباط والتشاؤم تلك قررا مقاومة المرض وشاركا فى إنشاء جمعية «ضحايا الإيدز»، وتصدر هذه الجمعية مجلة شهرية فى لوس

انجيلوس. إنهما يريدان أن ينبها الناس للمرض وأن يعرضا نفسيهما كمثال أمام الناس لكى يثبتا أن الطريق الوحيد لمقاومة هذا المرض يجب أن يبدأ بالصراحة وليس بالصمت والاختباء.

وأحد المشاركين فى المعرض هو الفنان الإسبانى جييرمو فالفردى كتب هذه الكلمات التي تتصدر مدخل المعرض: «المساعدة المادية، النقدية، والمشاعر الطيبة، لا فائدة لها بالنسبة لنا نحن الرجال والنساء المصابين بالإيدز. فليست الكلمات هى التي تشفى اجسادنا، نريد حلاً نهائياً، ونطلب القضاء على هذا المرض. هذا هو هدفنا.. أن نعيش لا أن نموت. وانتم، أيها الأصحاء، نريد منكم، وانتم تدفنون جثثنا فى التراب، أن تتذكروا انكم بهذا لم تتخلصوا من الوحش المرعب ــ إن هذا الوحش لا يزال يعيش بينكم بسبب عدم مشاركتكم لنا فى هذا المعركة».

(١) لا يعتبرون الرجل جنسا متسامياً فوق المرأة.

ولا يزال أصدقاء المجلة وقراؤها يواصلون مراسلتهم للمجلة معلقين على ما ينشر فيها من إبداعات، ودراسات، ومتابعات، مما يؤكد على وجود متابعة دائمة لفقرات إبداع، وهو مايجعلنا نشعر بالمسئولية التى تقع على كاهل أسرة التحرير، خاصة ما ورد إلينا حول ما حملته صفحات إبداع عدد فبراير ١٩٩٤ تحت عنوان التراث القبطى تراث لكل المصريين...

ووصل هذا الشهر من الخارج ومن الداخل الكثير من الرسائل التى تحمل الكثير من المواد الإبداعية، التى ربما نلتقى بأصحابها لأول مرة...

ومن هذه المواد القصة بعنوان **«القرية الضائعة»** للصديق «عبد المحسن محمد طبق» التى قام فيها بتحويل موقف من المواقف التى قد تضحك الناس إلى قصة. والملاحظ أن السنوات الأخيرة شاع فيها الكثير من النكات والقفشات والمواقف الضاحكة على أبناء مصر من سكان الصعيد... وإننا لا نستطيع أن نتعامل مع مثل هذه المواقف، وما توصله أو تحمله من مفارقات كتيمة للقصة القصيرة. لأن فن القصة القصيرة، الذى هو من أسرع الفنون وصولا للقارئ: لابد الا يفتقد المضمون والرؤية الفنية. وعندما تقوم القصة على مثل تلك المواقف الضاحكة. التى توصل نوعاً من السخرية من أبناء الصعيد أو أى إقليم آخر، فإنها حتما، تبتعد عن فن القصة، فالفن لا يمكن أن يحمل تمييزا لمواطنين على مواطنين،كما لايمكن أن يحمل سخرية من شخص بسبب لونه، أو جنسه أو دينه، فالفن فى جوهره إنسانى.

وفى النهاية ـ كنا نتمنى من الصديق «عبد المحسن محمد طبق» أن يستغل تلك القدرة على السرد، وتمكنه من اللغة، وبناء القصة فى كتابة قصة أخرى... حتى يرفرف إبداعه فى سماء فن القصة القصيرة... ونتمنى أن يتابع الكاتب موهبته بالرعاية، مع إدراك طبيعة الفن وضروراته الإنسانية.. وكذلك حملت الرسائل عددا من القصص التى يشوبها الكثير من التوتر الدرامى أو اللغوى... نرجو من أصحابها أن يهتموا بالتمكن من تلك الأدوات...

ومن القصص الجيدة التىوصلت المجلة القصة بعنوان **تطهير** للصديق مجدى عبد الرازق الذى يمزج فيها الكاتب الواقع مع الخيال، مستخدما الإسقاط النفسى... وها هى..

وصلت إلى المجلة من «أسوان» القصة بعنوان «هو ذا يا سيدى» للقاص عصام راسم فهمى ـ وتدل على موهبة لدى الكاتب. نرجو أن تتألق اكثر....

هوذا يا سيدى

عصام راسم

اسوان

هوذا يا سيدى الذى له امتثلت، فقادنى وادخلنى حظيرته، واخذ منى طفولة انفعالى وجعلنى مخلوقا لا يتحمل عبء الاندهاش.. هو ذا سيدى الراعى الصالح لزمنى القادم والذى جندنى فى جيشه، فصرت له عسكريا يهشنى بالاوامر .. فدخلت ملكوته وله سجدت وامتثلت.

قديما... قديما كنت دائما اقول له من انت يا سيدى؟ وكان دائما لايرد، يقضى بعض الوقت عندى ثم يمضى لزبائنه القدامى لكى يأخذ منهم بقية حسابه.:. كنت المحه احيانا جالسا مع ابى فى الصالة فلا اهتم... او بجوار فراش امى، او يلعب النرد مع احد اصدقائى على المقهى... كنت لا أعرفه، لكنه بدأ يجيئنى.

يطرق الباب طرقتين خفيفتين ولما أفتح يومئ لى ثم يدخل خجولا.. كان صغيرا وكنت صغيرا، ملفوفا برداء براءتى، واناقش تفاصيل الأشياء بمخ لم يتصل بعد براس العالم، وارسم وجه الدنيا كما يحلو لى... ارسم واشرب فرحة صنعى... من انت يا سيد؟ .. يتركنى موحلا فى طين حيرتى ويدخل، ويقبع هناك فى الركن البعيد، ويتابعنى عندما ادخل إلى طقوسى الخاصة.. ابنى اهرامات احلامى دونما كلل، وارنو بشوق للبنت الملفوفة حول اصبعى... واسألها رأيها، فتضيف هندسة جديدة للبناء، ثم تقبلنى وتنعس بين اصابعى.., كان يراقبنى بصمت وكنت أهل وجوده، وارحب بفيروز الراكبة فوق ظهر الهواء.

دام يزورنى كل ليل..يطرق الباب ولوحده يدخل، وكل مرة يتخلى عن شئ حلو كان فيه... الحجم الصغير صار كبيرا.. الخجل الكبير صغر حتى تلاشى.. الصمت.. الركن البعيد فى الغرفة.. الطرقتان نقص منهما طرقة ثم لا شئ.. يفتح الباب ويدخل متعجلا، والغضب فخ ينصبه لى فوق وجهه. يقفل المذياع ويطرد روح فيروز الهائمة، ويفك عناقى للبنت، ويطلب معانقتى... ادفعه بعيدا فيضربنى بعينيه وينفخ بخار غضبه فى وجهى ويخنق محاولات التخلص، وصار يترجل فى الغرفة. يعبث بأشيائى.. يحتسى فنجان قهوتى... يغير تاريخ النتيجة المعلقة على الحائط ويأخذ من عيون وقتى راحة كنت احبها... يهيج الضيق داخلى ويصهل.. فأقف ثائرا وأعلن سخطى عليه، وأفتح له البا ب ليخرج.. يقفله ويحملق ويتقدم نحوى، واتراجع للحائط.

من انت يا سيد..؟

وبدأ يتأخر عندى ويبيت أحيانا.. فى الصباح يمضى ويترك طيفه الكئيب مطبوعا فوق لحم الذاكرة، وبعضا من دخانه وبعضا من عفونته. وصار يترجل فى الغرفة... آثار اقدامه واضحة فوق تراب ابنتى التى أهداها لى.. البارحة اخذ منى البنت وقذف بها إلى برد الخارج ولم يبق منها إلا خطا رفيعا حول أصبع البنصر، وضحكة تسبح فى عتمة القلب. كان حجمه ينمو وشكله يتوحش عندما ينمو داخلى شيئا جديدا. يفاجئنى ويدخل بملامح الغزاة.. ويلقى إلى بجريدة المساء التى كتبها بخطه الردئ.. أقرأ وداخلى تموت طفولتى القديمة فأتحسر ادخل إلى حفلة ظنونى.. يقترب... فى طريقه يكسر اشيائى الصغيرة ... أهرب منه داخل كتابى، يشدنى منه، إلى فنجان قهوتى... يدلق رائحته فيه ويجلس بجانبى ويطلب معانقتى، ارفض اتمدد متعبا منه، فى الصباح اجده مكوما بجوارى على الفراش لا اقول لأحد صباح الخير ولا أشرب الشاى وأخرج هاربا إلى نشوة الشارع يعدو خلفى بإصرار ويلحق بى ويقضى معى نهارا يدنسه برائحته وبأنفاسه، وبين الحين والحين يطلب معانقتى..

من أنت يا سيد..؟

كان قد تعلم كيف يجرحنى... كيف

يجيئني من المذياع حين أفتحه.. من دخان السجائر.. يغزوني في وقت يؤلمني ويأخذ مني بدايات الفرح عندما أحاول. وصار يترجل في الغرفة، ويجواري في الشارع.. يوقفني ويسد كل باب في وجهي.. يأتي على المقهى ويجلس على المقعد المقابل ويشاركني إلقاء النرد وكوب الشاي، وتدخين الشيشة.. أغضب وأهمل وجوده.. يقوم ويأخذ ضجة جلستنا المسائية وينثرها في الفراغ ثم يضرب وجوه أصدقائي ويهشم مواضيعنا، ويصب علينا وجوما حارقا، فتسكب الأغاني من حولنا، وتتابعه وهو ينصب خيمة تظلله علينا، نقوم بعد أن تعثرت مشاعرنا في كومة الصمت التي صنعها، ونبدأ في التسرب إلى ظلمة الطريق.. أركض خائفا وظله خلفي يكاد يلامسني.. ثم يوقفني ويطلب مني أن أسجد له.

- من أنت يا سيد..؟

وصار معه مفاتيح البيت .. يفتح ويدخل وينشر قتامته في الأركان ويترجل.. يقفل النوافذ.. يدهن الجدران بلون أكرهه.. ينزع الصور المعلقة ويضع مكانها صوره القبيحة، ويغير تاريخ النتيجة وصار معه تموين البيت.. الملح والعيش والأشياء البسيطة وصورة لي أنا والبنت وتميمة فرعونية قديمة كنت ألبسها حين أخاف عين الحسد.. يفتح ويدخل ويطلب مني فأرفض، يغتاظ ويلقيني بجرائده التي كتب عناوينها الكبيرة.. يحبسني في الغرفة ويخرج ثائرا، فأسمع خطواته القاسية وهي تدهس الأشياء في الخارج، وسلسلة مفاتيحي وهي تشخشخ في يده... في الليل يعود ... يفتح ويدخل.. حجمه يملأ الغرفة ونفير صوته يرجرجني.. أذهب إلى الركن البعيد.. يصوب رصاص نظراته تجاهي ويحتلني بجسمه.. كان يتابعني باشتهاء، وكنت أهيئ له نفسي وأخاطبه بصوت اختل انضباطه..

من أنت يا سيد..؟

●

ويصل من المنصورة - أيضا - قصة قصيرة بعنوان **التركة** للقاص مجدى عبد العزيز يوسف، تحمل موقفا إنسانيا.. وهي تنتمي للقصة الواقعية.. وتبشر بكاتب جيد، فالقصة لديه قليلة الثرثرة، وتحمل الكثير من الرؤى الإنسانية.

التركة

مجدى عبد العزيز يوسف

المنصورة

في ركن من أركان الغرفة الباهتة نام الصغير نصف مستيقظ مفترشا خرقة بالية.. متوسدا فخذ أمه المتشحة بالسواد .. كان البيت ضيقا خاويا رطبا يسمع فيه صدى الصوت بوضوح.. سحابة الحزن المخيمة عليه قهرت ضوء النهار البارع الذي يغمر أرجاء الكون ويتغلغل في الديار المجاورة.. بشرود حدقت المرأة في فضاء الغرفة... تراقصت أشباحه أمامها.. توهمته بشاربه الأشيب الكث رافعا فأسه بساعديه برجولة.. ضاحكا ملء شدقيه في أوقات صفائه حين كان يركن إليها مثل طفل صغير يثرثر لأمه عن أحداث يومه من الألف إلى الياء وينزع عن كاهله عباءة الهموم ويفضفض لها عن عذاباته مع زوجته الأولى وعن جحود أبنائه منها - الرجال الثلاثة المتزوجين - كانت تشعر دائما بنبرة الموت تتسلل إليه حين يتهدج صوته ويتلون حديثه فجأة بالكآبة والحزن والخوف عليها وعلى صغيرهما من المستقبل ... لم تستطع المرأة الشاردة حجب حبات الدموع الساخنة المنهمرة من عينيها فاتخذت مسارا مستقيما متواصلا على وجنتيها وسقطت بإيقاع سريع متتال على وجه الصغير.. بسذاجة سألها الصغير عن سر هذه المياه المالحة المتساقطة على فمه ووجهه.. انتفضت المرأة مذعورة.. كان الباب يطرق بعنف.. دخل حشد من الرجال.. لمحت المرأة من بينهم أبناء زوجها الثلاثة يتوسطهم مقرئ القرية.. الثلاثة تبدو عليهم آثار النعمة... رمقها أحدهم بحدة وصاح بلهجة ساخرة:

«أنت نايمة والا إيه .. انت ناسية إن النهاردة أول خميس.. افتحي الشبابيك دي خلي نور ربنا يدخل»

والتفت الثانى نحو الرجال.. صاح مظهرا رجولته:

«اتفضلوا اقعدوا يا رجالة .. اقعد يا سيدنا الشيخ.. سمّعنا الله يفتح عليك»

فى حين تمتم الآخر بأسى مصطنع:

«الله يرحمك يابا»

جلس الرجال فى صحن الدار... تلا المقرئ سورة «يوسف» بتأثر شديد... تصاعدت أدخنة التبغ.. عربدت فى فضاء الغرفة.. تصاعدت أصوات الرجال مثنية على صوت المقرئ بينما كانت رءوس الثلاثة تدور بعنف.. انتهى المقرئ من تلاوته وتناول القهوة السادة... انفض الرجال بعد تناول القهوة... بقى الثلاثة.. جلسوا صامتين لكن عيونهم كانت تثرثر ورءوسهم تدور بعنف.. لم تزد فترة الصمت اللزج عن بضع دقائق.. كسر أحدهم حاجز الصمت... وقف منتصبا.. انفجر معلنا عن رغبته في تقسيم التركة - البيت وقراريط الأرض القليلة - لم يكن يدرى أنهم مثله يفكرون فيما يفكر.. استرجع أحدهم نصائح زوجته... تلا عليهم ما حفظه... ادعى الثانى انه يمر بأزمة مالية.. بينما لم يجد الآخر ما يقوله فادعى الحكمة وأن هذا واجب شرعا..

كانت المرأة المتشحة بالسواد ساهمة كابية.. تصفحت وجوههم.. حدقت فى فضاء الغرفة... كان الرجل ذو الشارب الأشيب الكث لا يزال غارقا فى أحزانه.. كثر الجدل ... علت أصواتهم دون مبرر رغم اتفاقهم المبدئى.. تداخلت أصواتهم.. ألقى بعضها البعض الآخر... هربت أصواتهم من النافذة والباب إلى الشارع دخل المارة وأهل الشارع وأهالى الشوارع المجاورة وأهالى القرية بأكملها.. علت أصواتهم اكثر واكثر... نشب الشجار ... اشتبكت الأيادى... سالت الدماء..

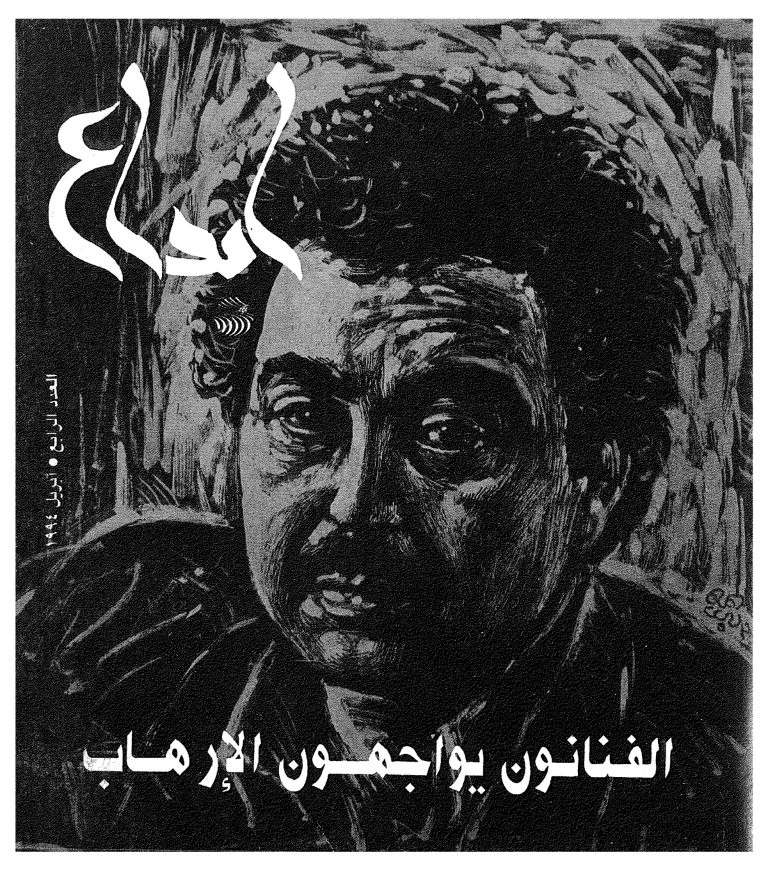
انزوت المرأة المتشحة بالسواد فى ركن من أركان الغرفة المجاورة لتكمل بكاءها فى صمت ولتهدئ من روع الصغير الذى كان يصرخ فى هستيريا ويعبث فى بوله....

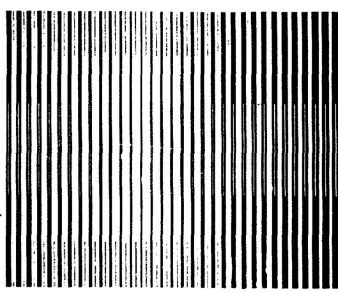




من أعمال الفنان منير شعرانى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

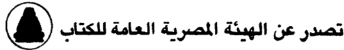

إبداع
العدد الرابع • أبريل ١٩٩٤
الفنانون يواجهون الإرهاب





مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر




تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية العربية:

الكويت ١١٢٥ فلسا ــ قطر ١٢ ريالاً قطرياً ــ البحرين ١١٢٥ فلسا ــ سوريا ٦٠ ليرة ــ لبنان ٢٢٥٠ ليرة ــ الأردن ١,١٢٥ ديناراً ــ السعودية ١٢ ريالاً ــ السودان ٣٥٣ قرشا ــ تونس ٣٠٠٠ مليم ــ الجزائر ٢١ ديناراً ــ المغرب ٣٠ درهما ــ اليمن ٣٠ ريالا ــ ليبيا ١,٢ دينار ــ الإمارات ١٢ درهما ــ سلطنة عمان ١٢٠٠ بيزة ــ غزة والضفة ١٥٠ سنتاً ــ لندن ٢٢٥ بنسا ــ نيويورك ٧,٥ دولاراً .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيها مصريا شاملا البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولارا للأفراد ٤٣ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوربا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ــ الدور الخامس ــ ص ب ٦٢٦ ــ تليفون ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميل ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : ١٥٠ قرشا



السنة الثانية عشرة • أبريل ١٩٩٤ م • شوال ١٤١٤هـ

هـــذا العـــدد

صورة الغلاف الأمامى للرسام محمد حجى

أحمد عبد المعطى حجازى

رؤيـــا المـــوت

كـأن عبد الرحمن الجبرتى كان يصف حالنا اليوم؛ وهو يصف حال القاهرة قبل قرنين ونصف قرن؛ عندما أشيع فى الناس أن القيامة ستقوم بعد غد.

كان ذلك يوم الأربعاء الرابع والعشرين من ذى الحجة ١١٤٠هـ الموافق الحادى والثلاثين من يولية ١٧٢٨م.

وقد فشى فى القاهرة وفى مدن مصر وقراها جميعها أن القيامة يوم الجمعة؛ فودع الناس بعضهم بعضاً وهم يقولون: بقى من عمرنا يومان!

وخرج الكثيرون إلى المتنزهات قائلين: فلنمتع نفوسنا بالدنيا قبل أن تقوم القيامة! وألقى أهل الجيزة بأنفسهم نساءً ورجالاً فى النيل يغتسلون فيه.

وبعض الناس علاه الحزن، واستولى عليه الخوف والوهم ومنهم من أخذ يتوب ويصلى ويدعو ويتوسل.

أما من خالجه الشك فى صدق ما سمع، فلم يجد من يلتفت إليه وربما تهجم عليه البعض واتهمه بالإنكار والتجديف، قائلا له: القيامة قائمة يوم الجمعة، مافى ذلك شك. وهذا ما قاله فلان وفلان من اليهود والنصارى العارفين.

وهكذا أخذ الخوف يشتد كلما اقتربت الساعة، وكثر فى الناس الهرج والمرج. حتى جاء اليوم

الموعود، وهو يوم الجمعة، وأصبح الناس يوم السبت فلم يجدوا ما يقولونه إلا أن أولياء الله الصالحين، وعلى رأسهم الشافعي، والسيد البدوى، والدسوقى تشفعوا لنا عند الله فلم تقم القيامة!

والتشابه بين ما نحن فيه الآن وما يصفه **الجبرتى** مما وقع قبل مائتين وسبعين عاماً ليس تشابها بسيطاً يقتصر على وجه واحد، بل هو تشابه مركب أو تطابق كامل. فالسقوط الجماعى فى وهدة اليأس إلى درجة انتظار الموت الشامل ظاهرة مشتركة. وهاجس دائم يفصح عن الشعور بالاغتراب فى العالم وعدم التوافق معه وانهيار الثقة فى قوانينه وهو هاجس نجده عند البدائيين الذين كانوا يقضون فصل الشتاء على رءوس الجبال غير واثقين من أن الربيع سيعود وأن الشمس ستسطع من جديد، كما تجده فى عصورالانحطاط، وفى الفترات التى تتعرض فيها الأمم والحضارات لأزمات شاملة أو هزائم ساحقة.

وانتظار الموت الجماعى أو التنبؤ بيوم القيامة أو بنهاية العالم ليس إلا مظهراً واحداً من مظاهر هذه الأزمة العميقة الشاملة، وإن كان أشدها فجيعة وأكثرها دلالة على الشعور بالهلع والارتداد إلى حالة حيوانية يغيب فيها العقل غياباً تاماً، حيث يصدق الناس مثلاً أن عنزاً يمكن أن تتكلم، وهذا ما كان المصريون يصدقونه فى تلك الفترة التى وقعت فيها حادثة **(يوم القيامة)** وبالتحديد فى ١٧٦٠م. فقد زعم خدم مسجد السيدة نفيسة أن جماعة من المسلمين وقعوا أسرى فى أيدى الكفار فتوسلوا بالسيدة نفيسة حتى ينجيهم الله من الأسر، واشتروا عنزاً فيما يروى **الجبرتى** نذروا أن يذبحوها وأن يتصدقوا بلحمها على الفقراء، إذا فكَّ الله أسرهم. وهذا ما كان، فركبوا مركبا وعادوا إلى مصر ومعهم العنز التى شهد خدم المسجد أنهم سمعوها تتكلم، كما سمعوا السيدة نفيسة توصى بها خيراً. وهكذا صارت العنز حديث القاهرة، يتبرك بها الناس وتقدم لها الهدايا والنذور!

والذى حدث فى مصر قبل قرنين أو أكثر يتكرر بحذافيره الآن، فهناك من ينتظرون نهاية العالم بين ليلة وأخرى. وعندما وقع الزلزال أواخر العام الأسبق رأى الكثيرون أنه مقدمة للزلزال الأكبر وهو يوم القيامة الذى ذكرت الصحف أن بعض الطوائف الدينية فى الشرق الأقصى قد

حددت موعده وأكدت أنه سوف يقع لا محالة!

وكما سمع أهل القاهرة عنزاً تتكلم فى القرن الثامن عشر، رأوا العذراء تظهر لهم فى الليالى التى أعقبت هزيمة ١٩٦٧ أما النصر الذى تحقق فى أكتوبر ١٩٧٣ فهو لا يرجع للجنود والضباط المصريين الشجعان، بل للقوى الخارقة والكائنات الأسطورية التى حاربت معهم.

وردود الفعل التى يصفها لنا **الجبرتى** فى حادثة **«يوم القيامة»** هى ردود الفعل التى نراها اليوم. فبقدر ما نجد من تشدد دينى يصل أحياناً إلى حد التعصب المقيت والعنف الوحشى، نجد من ناحية أخرى تطرفاً شديداً فى الإقبال الحيوانى على المتع الحسية.

وكثيراً ما نجد هذا الازدواج المتطرف داخل الوسط الواحد وأحياناً داخل الشخص ذاته فالذين يبدو عليهم التشدد ويتظاهرون بالتطهر هم أنفسهم الذين ينغمسون فى المتع الحسية الغليظة كما رأينا مثلاً فى بعض أصحاب شركات توظيف الأموال.

وبقدر مانراهم يتحدثون عن عذاب القبر فلا يكتفون بالثابت من النصوص، ولا يذكرون عذاب الروح والضمير، بل يستغرقون فيما سيلقاه الجسد الإنسانى الضعيف من أهوال رهيبة، نراهم كذلك يتحدثون عما أعد لأهل الجنة من ملذات لا يذكر فيها النعيم الروحى، وإنما يطلقون خيالهم المتهتك المريض فى الحديث عن متع جنسية فظيعة سمعنا أطرافاً منها فى الحديث التليفزيونى الشهير!

الجسد هو الشغل الشاغل فى عصور الانحطاط التى يغيب فيها العقل وتموت الروح فليس صحيحاً أن الناس فى هذه العصور يكتفون بأرواحهم أو يعيشون حياة روحية بالمعنى الصحيح. الواقع انهم لا يعيشون إلا مع أجسادهم؛ لأنهم يشعرون بخوف هائل ويحسون كأن العالم يتخلى عنهم ويسلمهم لظلمات مرعبة يستشعرونها فى أجسادهم ذاتها.

إنها **رؤيا الموت** التى وصفها لنا **الجبرتى** فيما رواه عن القرن الثامن عشر فى مصر، كما وصفها عدد من مؤرخى الفكر الأوروبيين فيما قدموه عن تطور الحضارة، وعن العصور الوسطى ونهاياتها بالذات ومن هؤلاء المؤرخ الهولندى **يوهان هويزنجا** فى كتابه **«اضمحلال العصور الوسطى»** الذى صدرت ترجمته العربية عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، **وجاك شورون** فى

كتابه «الموت فى الفكر الغربى» الذى صدر فى سلسلة «عالم المعرفة».

ورؤيا الموت هى التفكير فى الموت، لا كما يفعل الفيلسوف أو المتدين العاقل بل كما يفعل الممسوس المضطرب العقل المطارد من كابوس؛ إذ يتخذ الموت فى خياله هيئة كهيئة الشبح المخيف الذى يصيبه برعدة دائمة ويوقظ فى كيانه الرعب العظيم البدائى من النهاية.

وليس عجيباً أن تكون الكلمة الدالة على **رؤيا الموت** فى اللغات الأوروبية كلمة ساميّة مأخوذة من العبرانية أو العربية أو منهما معاً وهى كلمة MACABRE «ماقابر» التى تدل فى العبرانية على حفار القبور، أما أصلها العربى فربما كان مقبرة أو مقابر.

ويقول **هويزنجا** إن كلمة MACABRE دخلت اللغة الفرنسية فى القرن الرابع عشر كاسم علم يعنى رهبة الموت، وهناك بيت من الشعر **لجان لوفيفر** يقول فيه **«اتخذت من رهبة الموت رقصة»**، ويرجع هذا البيت إلى عام ١٣٧٦ ويمكن أن نعتبره شهادة ميلاد للكلمة. وقد استغلت الكنيسة الكاثوليكية **رؤيا الموت**، وحولتها إلى وسيلة للنصح الخلقى، حتى بدأ عصر النهضة، وتأكد سلطان العقل، وتحقق الفصل بين السياسة والدين، وأصبحت **رؤيا الموت** فكرة عتيقة مهجورة، وإن كانت بقاياها لا تزال ماثلة فى عبارات التأبين التى تكتب على شواهد القبور، وفى مدافن القرى بالذات.

لكن **رؤيا الموت** لم تنقشع تماماً عن العالم بل هى تستيقظ و تتنفس فى مراحل الانقلابات الشاملة والأزمات العنيفة والحروب الكبرى، كما نرى عند بعض المفكرين الذين يتحدثون اليوم عن نهاية التاريخ وكما نجد فى عودة بعض التيارات والحركات السياسية البائدة إلى الحياة لكنها حياة مؤقتة، وانفعالات عابرة، فليس **لرؤيا الموت** أساس تستند إليه فى العصور الحديثة.

ولابد أن يواصل الإنسان تحرره وتقدمه نحو نهضة أخرى وتنوير جديد.

ماجد موريس ابراهيم

سافونا رولا يظهر من جديد

رؤية فى دائرة الإرهاب

لما كانت الأرض كرة ومحيطها دائرة.. كان الدوران للأرض علة مرتبطة بوجودها وباستمرار الحياة على سطحها انتقالا من دوران حول الشمس إلى دورانها حول نفسها إلى دوران لا يقل عن سابقيه فى الأهمية وإن كان أقل وضوحا للعين غير المستبصرة، ألا وهو حركة البشر فوق سطح الأرض فى دورات حضارية تتكرر عبر الزمان مع اختلاف المكان، ولكنها إلى حد كبير تتشابه فى ملامحها العامة.

وربما يكون فى استطاعة المتأمل فى تاريخ الحضارة أن ينظر إلى هذه الحركة من خارجها بدرجة تفضل كثيرا نظرته إليها وهو جزء منها، مندمج فيها ومهموم بها.. وقد يكون استقراء حركة الأحداث فى عصر معين فى تاريخ حضارة بعينها ما يوحى بما سوف تفضى إليه التلعثمات والتشابكات الدقيقة التى تميز مرحلة ما فى تاريخ شعب آخر فى سبيله إلى دورة جديدة من دورات حضارته عبر التاريخ.

بنظرة متأنية متجهة عكس اتجاه دوران حركة الزمن: ستة قرون زمانا وقلب وجنوب أوربا مكانا يمكننا أن نكتشف كم من الصراعات يمكن أن يكون موضوعا لانتباهنا.

كانت هناك صراعات فى حركة الإصلاح الدينى وتطور المفاهيم الدينية التى هى من أهم أركان عصر النهضة، وكانت هناك صراعات وانتفاضات أخرى متوازية مع حركة الإصلاح الدينى فى مجالات الفنون والآداب.. «مايكل انجلو» و «دافنش» فى الفن و «دانتى» و «بترارك» ممن بادروا بكتابة الأدب باللغة القومية مؤذنين بانتهاء عصر تمسك رجال الكنيسة

* الكاتب دكتور متخصص فى الطب النفسى، ويعمل الآن بالكويت.



سافونا رولا

باللاتينية واحتكارهم للوعظ والتفسير ضمانا لاستمرار إحكام قبضتهم على المجتمع، وكانت هناك صراعات أخرى وروّادًا آخرين فى ميادين الاقتصاد والسياسة .. الخ.

وبالرغم من أن بدايات حركة الإصلاح الدينى لم تكن تنبئ بما آلت إليه فى النهاية إلا إنه لم يكن هناك مفر من استمرار المعاناة من جرائها وتجرع كأس آلامها حتى الثمالة.

حكاية ما كان:

«إن الدافع الذى يدفعنى يا أبى إلى الاعتصام بالدين هو الشقاء العظيم فى الدنيا وظلم الناس والشهوانيه وجرائم الزنا واللصوصيه والكبرياء والوثنية والتجديف الفظيع من كل مالوث العصر وجعل من المحال أن نجد فيه رجلا قادرا على فعل الخير»...

كان هذا هو الخطاب الذى تركه «**جيروم سافونارولا**» لأبيه مفصحا فيه عن أسباب عزوفه عن الدنيا ونهجه الدينى فى الحياة وكان «**سافونارولا**» قد ولد فى ٢١ أبريل ١٤٥٢م فى مدينة «فيرارا» بإيطاليا فى عصر اتسم بما اتسم به من مظاهر الفساد والترهل التى كانت قد ألمت بالمؤسسة الدينية، بدءا من الرشوة مرورا بالانحلال الخلقى.

اعتصم «سافوناولا» بدير «سان دومينيك» فى بولونيا وبدأ حياته الرهبانية بسحق الذات والابتعاد عن الملذات، ولكونه متعلما كانت له صومعته الخاصة وكان لا يقرأ إلا الكتاب المقدس ويستنكر على زملائه إقبالهم على علوم الدنيا دون علوم الدين، وكانت إرهاصات سعيه نحو العظمة قد بدت حين شرع أن يكون واعظا، وبالرغم من أن بداياته كانت فاشلة إلا أنه مع انتقاله إلى دير «سان مارك» فى فلورنسا ١٤٨١م، وانشغاله بتفسير «**سفر الرؤيا**» وما به من لعنات وويلات ينذر بها أولئك غير المطيعين لوصايا الله غير الخاضعين لشرعه.. كانت هذه المواضيع هى بداية نجاحه كواعظ مفوه تلتف من حوله الجماهير، وكانت مادة الفساد البابوى موضوعا مثيرا يوقد به حماسة المستمعين ويوقظ فى عقولهم تساؤلات طال كتمانها والسكوت عليها. وكان فى عظاته يندد بطغيان الحكام من أسرة «**دى ميدتشى**»، وبانحلال الرجال الذى يؤدى إلى تهدم الأسره نتيجة الانغماس فى الخمر والميسر والجنس، وكان يهاجم البنوك التى يتصدى لنشاطها اليهود الذين كانوا يقرضون بالربا، ونادى بإنشاء بنك التسليف على الرهونات وهكذا تحول إلى مبشر جماهيرى أكثر شبها بخطباء الرعاع الذين يسيطرون باللاعقل على العامة والبسطاء.

«**هيا.. هيا.. اهرب من أرض الظلمات.. ارض الشهوات**». كانت هذه هى صيحة «**سافونا رولا**» فى الشباب الغضّ.. أن ينعزلوا عن المجتمع ولا ينغمسوا فى شهواته، ولكن باطن هذه الدعوة كان ينطوى على الاتجاه لنبذ كل شئ جميل فى الحياة، إذ أنه فى ذات الوقت كان شديد الهجوم على الفنون والآداب بدعوى أن إحياءهما أو التمتع بهما هو نوع من النكوص إلى العصرين اليونانى والرومانى بما فيهما من رموز وثنية هى بالضرورة تتناقض مع المسيحية، كما أن تذوقها يصرف الشعب والشباب منه بصفة خاصة عن العبادة، وهكذا غدت الحياة على يديه رويدا رويدا مجدبة خالية من مظاهر الجمال والحيوية.

وكان «سافونا رولا» من أوائل من استغلوا ما فى الصبية والمراهقين من حيوية وطاقة يمكن تستخيرها فى الدين والسياسة، فشكل ممن اتبعوه من الشباب جماعات أطلق عليها «غلمان الفرير»، وقسمهم إلى خمس فرق هى «**المصلحون**» الذين ينهون عن الرذيلة، و «**المصالحون**» الذين يفضون المشاجرات و «**المفتشون**» الذين يضبطون رذائل الناس، و «**جامعو الصدقات**» و «**المنظفون**». وهكذا بدأ يبلور قوة ضارية من وسط الحشد الجماهيرى الذى التف حوله وغذى فيه نزعاته الطموحة للقيادة، وكان بهذه الوسيلة قد أصبح هو الحاكم الفعلى لفلورنسا وإن كان من خارج قصر الملك، وبدأ عن طريق غلمانه يطبق رؤيته الخاصة للمسيحية فكان يعلق الزانى فى الميادين ويحرقه عند تكرار الجريمة، ثم أغلق الحانات، وحرم الرق وأمر النساء بالبقاء فى بيوتهن بعد أن كن يساهمن فى الحياة العامة، هذا بالرغم من أن هذه الممارسات العنيفة هى أبعد ما تكون عن روح المسيحية، وفيها استلهام واضح للشرائع اليهودية، ولهذا فقد لقبه أعداؤه بـ «**اليهودى**».

ومن الناحية الاقتصادية كان هجومه على البنوك وتحريمه لاكتناز الذهب سببا فى الركود الذى أصاب التجارة وفى تدهور أوضاع صغار الحرفيين وقد فشلت دعوته للجماهير إلى يتقشفوا ويزهدوا، فى أن تقنعهم بقبول هذه الأحوال الاقتصادية المتردية. تنامت الحركات المضادة لـ «**سافونا رولا**» من أصحاب المصالح التى أضيرت: السلطة الدينية متمثلة فى البابا، والسلطة السياسية متمثلة فى أسرة «ميدتشى»، ورجال الأعمال وأصحاب البنوك وكان معظمهم يهودا وأقلهم مسيحيين،

ومما أطال فى عمر «**سافونا رولا**» أن عناصر هذه الحركة المضادة لم تكن على اتفاق فى معظم الأحيان. وفى مواجهة هذه العناصر وجد «**سافونا رولا**» أن فرق «**غلمان الفرير**» ليست بحد ذاتها كافية لحمايته، فشرع فى الاستعانة بـ «**شارل الثامن**» ملك فرنسا. كان «**شارل الثامن**» بجيوشه يمثل القوة العسكرية التى تساند حركة «**سافونا رولا**» وأعوانه الذين كانوا يمثلون السند الجماهيرى الذى يبارك الغزو الخارجى، حتى أن العامة أطلقوا على الملك الأجنبى الغازى «**حامى حريات فلورنسا**» بإيعاز من غلمان الوزير، ويبدو أن الاتصال بالقوى الخارجية كان تكتيكا يتبعه «**سافونا رولا**» فى مواجهة القوى الضاغطة عليه كلما ضاق من حوله الخناق.

فعند صدور قرار البابا بحرمانه هو وأتباعه، رفضوا الانصياع لهذا القرار وطلبوا فتوى من «**السوربون**» تعينهم على طلب انعقاد مجمع مسكونى دون دعوة البابا للنظر فى جدارته لمنصبه الدينى، كذلك كتب خطابات إلى كل من «**مكسمليان**» إمبراطور النمسا، و «**إيزابيلا وفرناندو**» ملكى إسبانيا لحثهم على التدخل والوفاء بواجباتهم المقدسة لحماية المسيحية ومساندته ضد البابا وضد الأسرة الحاكمة.

وصل «**سافونا رولا**» إلى المرحلة التى أصبح فيها حفاظه على نفسه أثمن عنده من تمسكه بمبادئ المسيحية وتعاليمها، وكان قد شوه بحركته النصوص من أجل خدمة أهدافه التى بدأت بقدر كبير من التقشف وإنكار الذات وانتهت بتشبث شرس بالسطوة من أجل تأليه الذات، حتى أن البقيه الباقية من مؤيديه لجأت الى

استئجار ميلشيات مرتزقة فى محاولة يائسة للدفاع عنه فى مواجهة الجماهير التى انفضت من حوله وتكتلت ضده من جراء ما أصابهم من جدب فى الحياة وتدهور اقتصادى وتفكك اجتماعى وفوضى عامة فى الأمن.

وفى ٨ ابريل ١٤٩٨م اقتحم الحرس دير «سان مارك» فى مهبط الليل وحاصروه وبعد أن فشلت شتى المفاوضات، استسلم «سافونا رولا» وجره الجميع فى الشوارع والحوارى وأوسعوه ضربا ولكما وإهانة، وقدم للمحاكمة التى استمرت ٤٠ يوما، كانت آخر ثلاثة أيام منها مخصصة للمحاكمة الدينية. وقد أسفرت هذه المحاكمة عن انهيار «سافونا رولا» واعترافه بأنه كان نبيا دجالا، وصدر الحكم عليه واثنين من أقرب تابعيه بالإعدام، وكانت هذه هى نهاية الراهب الذى قتلته الفضيلة لأنه اتخذ من الدين هراوة يضرب بها الجماهير، أو أعداء الله حسبما تصورهم.

رؤية لما كان:

عاش «سافونا رولا» فى الفترة التى تمثل بالنسبة لأوربا إرهاصات عصر النهضة، ولعله من الجدير بالتأمل أن نحاول رصد الديناميكيات الكامنة التى كانت تدفع القوى المختلفة على السطح إلى نوع من الصراع الطاحن.

كانت البداية هى رغبة شاب فى الحياة الطاهرة بعيدا عن الانحلال ، وهى رغبة ليست غريبة على شاب فى العقد الثالث من عمره يطمع من خلال خلفيته الدينية فى أن ينال ثواب الآخرة وينجو من عقابها. هذه الرغبة الحميدة دفعتها التيارات الحاكمة - سياسية ودينية - فى المجتمع إلى مكان قصى هامشى منه، وفى هذا الموضع الهامشى تنامت أحاسيس العزلة والبغضاء نحو مؤسسات تظهر العداء وتدفع بقوة غير مستبصرة بعيدا بعيدا عن مركز الاهتمام وبؤرته.. أى بعيدا عن الساحة التى يمكن فيها التفاهم والتخاطب، وهذا هو الموقع الذى يعتبر مثاليا كتربة خصبة لنمو الأفكار والاعتقادات أحادية الجانب؛ والشعور المحبط يزيد من إحساس صاحبه بنوعين من القوى يؤثران بفاعلية فى اتجاه حركته وأولى هاتين القوتين: قوة عدائية موجهة من مؤسسات المجتمع ضده تدفعه بعيدا فى اتجاه ما وراء الهامش، وثانية هاتين القوتين هى قوة بغض موجهة منه للمجتمع تدفعه أيضا فى نفس الاتجاه، أى إلى ماوراء الهامش، ليلوذ على الأقل بالنجاة.

هذه الحالة فى هذا الموضع القصى بعيدا عن بؤرة الاهتمام فى المجتمع هى ماتؤدى فى النهاية إلى خلق مفردات فكرية أو جمل حياتية شديدة الخصوصية لها معناها الذاتى ورموزها الذاتية، ولكنها بلا محالة تصبح مع مرور الوقت عسرة الفهم بل يستحيل استيعابها من قبل المجتمع ككل، وتكون النتيجة الحتمية هى خلق كيان مضاد للمجتمع الأم، يشعر نحوه فى أهون الأحوال بالامتعاض وفى أقصى الأحوال بالكراهية الشديدة وبالرغبة فى التدمير، وهنا يمكن أن نزعم أن هذه الخلفية فى مجملها هى ما يمكن أن تؤدى على مستوى التكوين النفسى للشخص بذاته إلى انفصامه عن نسيج التفكير المنطقى لمن يحيطون به، وإلى نموّ اعتقاداته وأوهامه المطّردة بالتميز عن - أو الاضطهاد من - المحيطين به.

من هنا يمكننا أن نزعم أن ما حدث فى حالة «سافونارولا» ورفاقه لم يكن غير ظاهرة من ظواهر

«الفصام البارانوى» على مستوى المجتمع، هذه الظاهرة تبعها بالضرورة اعتبار المجتمع له انه جسم غريب، واعتباره هو للمجتمع انه عدو مُهدِد.

وكان على المجتمع أن يكرس كل إمكانياته لتدمير هذا الجسم الغريب وسحقه كما يفعل جسم الإنسان فى مقاومته لأى ميكروب غاز، وكان عليه هو وغلمانه أن يبثوا ما يمكنهم من سموم لتدمير هذا العدو المهدد. وهذه هى المرحلة التى تتسم بالصراع الظاهر والعلنى سواء كان مسلحا أو سياسيا.

رؤية لما هو كائن:

عادة ما تتسم قراءة التاريخ بخلق صورة ذهنية معينة وذاتية تتحرك فيها الشخصيات وتتوالى فيها الأحداث، ويضمها إطار عام به عبق الزمن وترتبط به الرموز الوجدانية المميزة لهذه الفترة أو تلك من التاريخ فنجد أنفسنا وقد اتخذنا موقفا ما خارج هذه الصورة بغض النظر عن مدى حنيننا إليها أو نزوعنا عنها...

إلا إنه من الغريب إذا حاولنا إعادة قراءة الخلفية التاريخية الآنفة، سوف تكتمل هذه الصورة الذهنية وسوف يتكون الإطار العام، ولكننا فى الغالب الأعم سنجد أن موقفنا ليس خارجا عن الصورة، وإنما هو داخلها وفى عمق معمعتها لأننا وببساطة شديدة لو استبدلنا أسماء الأشخاص والأماكن والأيام بأخرى معاصرة سنجد أنها صورة حية نعيشها ونشترك فى موضع أو آخر منها في بقاع كثيرة من عالمنا العربى فى الجزائر وفى تونس ، وفى مصر والسودان وفى الخليج العربى.

بهذا أجدنى الآن فى موقع يمكننى من ادعاء محاولة تحليل الأصولية الدينية فى منشئها، والتطرف والعنف الدينى والسياسى فى منتهاها.. اجترارا من الماضى وغوصا فى أعماق الحاضر...

بدأت وتبدأ هذه الحركات بنوع حميد من عدم الرضا عن الأوضاع المحيطة بما فيها من تسيب وإهمال ولا اخلاقيات في المجتمع وأيضا فى العلاقات داخل الأسرة بين الأب والأم والأبناء بمختلف التباديل والتوافيق فى اتجاه الأسهم فى هذه العلاقات أو بين الأسرة وما عداها من مؤسسات مختلفة حكومية، أو دينية أو أهلية. هذا الشعور الوحيد والبرىء من (**عدم الرضا عن**) متطورا إلى (**الامتعاض من**) ثم (**السخط على**)، هو بلا أى رتوش ليس إلا الشعور المصاحب لنظرة مراهقة لواقع نتوسّم فيه الكمال والنموذجية، إنها نفس المراحل التى يجتازها المراهق مواكبة لعلاقته بالوالدين أو بأى سلطة، كلما اكتشف المراهق نتيجة لنمو ملكاته، ما بالوالدين من نقائص وعيوب أدى هذا الى تحطم الصورة المثالية الأولى التى كان يحتفظ بها لهما كمصدر لكل الخير وكل الإشباع، والعيب هنا ليس فى الوالدين ولافى الظروف المحيطة، لأن الوالدين لم يتغيرا والظروف أيضا لم تتغير، كذلك ليس العيب فى قدرة المراهق على التقاط مواطن النقص والضعف فى شخصية الوالدين، فكل هذا طبيعى وواقعى، ولكن الصدمة تنشأ لدى المراهق لأن هناك تغييرا مفاجئا أو تحطيما بلا مقدمات لصورة مثالية كان يحتفظ بها للسلطة الأبوية، هذه الصورة المثالية أو النموذجية هى الوحيدة فى كل المنظومة السابقة التى لم تكن واقعية، وإنما كانت مرتبطة بطفولة فكرية خيالية لتصور أبوى قادر وخيالى.

إذن فافتراض مثالية المجتمع ونموذجيته هو بيت الداء لأنه هو الغرض الذى عندما يتحطم فى عيون هذه الشريحة من المجتمع - ذات القصور الطفولى والوجدان المراهق - يؤذن بنشأة مشاعر (**عدم الرضا عن**) ثم (**الامتعاض من**) ثم (**السخط على**) ومسئولية وجود هذا الافتراض (**افتراض المثالية**) أساسا، هو مسئولية مشتركة يسهم فيها المجتمع ومؤسساته من جهة وهذه الشريحة الغاضبة من المجتمع من جهة أخرى، لأنه عندما تدعى القيادة السياسية أو المؤسسة الاجتماعية أنها وحدها القادرة على الوفاء بكل الاحتياجات وسد كل الحاجات وتبشر بضمانها لفردوس على الأرض، هى فى هذا الادعاء تنأى عن الواقع وتضطلع بمسئولية هى أكبر من قدرتها، ومن ثم تصبح وعودها ادعاءات هشة سهلة التحطيم. وعندما تظن شريحة معينة من المجتمع هذا الظن فهى تحكم على نفسها بعدم النضج وبطفولية التصور، لأنه لامناص من التسليم بأنه لا يوجد فى الواقع ماهو مثالى شديد المثالية أو نموذجى خالى من الشوائب، ولايمكننا تبرئتها من مسئوليتها وإلقاء العبء على كاهل مؤسسات المجتمع وحدها، لأن هذه الشريحة تحمل وزر عدم تمحيص منطقها أو افتراضاتها بالبحث فى التاريخ طولا وفى تجارب المجتمعات الأخرى عرضا،

ومربط الفرس فى هذه الأزمة التى نحن بصدد تناولها هو أن هذه الشريحة من المجتمع التى نطلق عليها «**الأصولية**»، عندما تصل إلى مرحلة (**السخط على**) وجدانا، تنطلق بها الإرادة فى طريق اللاعودة. فى هذه المرحلة يكون الوجدان قد استنفد كل شحناته الانفعالية فى مشاعر السخط، فلا يبقى منه إلا النزر اليسير، أو يتضاءل جدا كعنصر له وزنه فى تشكيل الكيان النفسى،

ويتنامى تدريجيا دور الفكر ولكن فى حدود كونه مطية عليها أن تلبى، وباستمرار، رغبات الإرادة الفاعلة التى تلهب ظهره طلبا للبقاء ونزوعا نحو السيطرة والتحكم.

وهنا لا يجد الفكر أمامه متسعا إلا فى الركوض الحثيث إلى محطات بعينها فى التراث الدينى يجد فيها منهلا يسيرا يعب منه عبا ليتمكن من تبرير ومَنْطَقَة ما تمليه عليه القوة الفاعلة والمهيمنة فى الكيان، فى هذه المرحلة الا وهى الإرادة.

والخطر الحقيقى هو أن هذه المرحلة بما فيها من انغلاق إرادى على النفس، وارتداء فكرى مسخر لخدمة أهداف لم يأخذ الوجدان دورا مؤثرا فى تشكيلها، هو أن هذه المرحلة بهذا القدر من التقوقع أو التجرثم تحرم نفسها من أليات التصحيح الذاتى. أى تحرم نفسها من رجع الصدى الذى هو أساس ركين لتشكيل أى فكر أو إبداع إنسانى وبلورته.

وعندما ينهك الوجدان أويشيخ ويهرم، ويصبح الفكر وظيفة دنيا ليس عليه إلا الانصياع للإرادة المنطلقة فى طريق التحكم والسيطرة والانتقام، لايجد **الكيان الأصولى** غضاضة فى أن يسلك أى درب يوصله فى النهاية إلى مبتغاه. يحركه أو يدفعه إحساس مستمر بعدم الأمان، وبخوف مضطرد من كل محاولات الاحتواء من قبل المجتمع الأم، وكأن وجوده داخل المجتمع الأم كعنصر متفاعل مع ما عداه من عناصر، هو إنقاص لقدره كخطوة أولى نحو القضاء المبرم عليه. إن هذه المرحلة هى مرحلة الرؤية القاصرة النرجسية التى لاترى على الساحة إلا نفسها، وبالتالى فهى لاتعترف بحق ماعداها فى البقاء. وانطلاقا من هذا فإن «**الغاية تبرر**

الوسيلة» كما قال أمير «ميكيا فيللي» والقوة الغاشمة كما فعل «غار يبالدي» يصبحان سلوكا مستساغا ليس به غضاضة ولا تشوبه شائبة. الفرق هو أن أمير «ميكيافيللي» و«غاريبالدي» كانا في اتجاه الوحدة القومية لإيطاليا، أما ونحن بصدد الظاهرة الأصولية، فإن هذا السلوك لايخدم على الإطلاق فكرة القومية، ولكنه يخدم فكرة الدين، أى أنه ببساطة يعلى الانتماء الدينى على الانتماء القومى بما يمكن أن ينطوى عليه هذا من سلبيات ضد السلطة الممثلة لسيادة الوطن. إنها الصورة نفسها تتكرر، في القرن الخامس عشر يستعين أصوليون إيطاليون بملك فرنسا عسكريا وبإمبراطور النمسا وملكى إسبانيا سياسيا ضد فلورنسا، والآن في أواخر القرن العشرين يتكرر السلوك المُناظر نفسه: تسليح وتدريب واتصالات بقوى أجنبية وعناصر مختلفة، بغض النظر عما يؤدى إليه هذا من عدوان على سيادة الوطن وعلى قداسة ترابه، على أرواح المواطنين أو على النمو الاقتصادى والاستقرار الحياتى.

رؤية لما سيكون:

إلى أين يمكن أن تنتهى بنا هذه الصراعات الطاحنة، سواء ما كان منها متخفيا باطنا، أو ما كان منها ظاهرا، سياسيا كان أو مسلحا؟!.. إن النظر الى التجارب الماضية وتأمل الحاضر بالرؤية نفسها التى تناولنا بها الماضى يؤكد أن هذه الحركة الأصولية تحمل فى طياتها عوامل تحللها وفنائها، فمهما طال التقوقع والتجرثم، فلا بد أن يأتى الوقت الذى يطل فيه المتقوقع أو المتجرثم إطلالة إلى الخارج، حيث الحياة بتفاعلاتها الواقعية. هذه الإطلالة فى حد ذاتها هى أول خطوة فى الحركة الترددية جيئة وذهابا حول محور النرجسية التى تقول: (أنا وليس آخر غيرى) إن موقف الانغلاق والتجرثم الذى يحرم الكيان من فرصته فى الأخذ والعطاء أو التفاعل مع مايموج به العالم الحى من تيارات وتجارب، والذى يحرم هذا الكيان بالتالى من فرصة تصحيح الذات، هذا الموقف المنغلق هو أول آلية من آليات التدهور الذاتى. إن تسخير الفكر كمطية للإرادة يبرر لها سلوكياتها الغاشمة المستبدة، هو بالتدريج ما يؤدى إلى شيخوخة هذا الفكر وتداعيه، كما أدى فى خطوة سابقة إلى ذبول الوجدان، وليس أدعى لتحلل أى ظاهرة من الظواهر من أن تكون خلفيتها الفكرية متداعية ملفقة هذه هى ثانية آليات التدهور الذاتى.

وتفضيل الانتماء الدينى على الانتماء القومى الذى لا يعارضه بالضرورة، هو سلوك مفضوح مرفوض من قبل عناصر المجتمع الأخرى، يبرر لها الرد وبعنف على الجانب المسلح من العدوان الظاهر على سيادة الوطن متمثلا فى حكومته، كما أنه يدخل إلى حلبة الصراع أصحاب المصالح الاقتصادية الذين يشحذون كل ماليديهم للحفاظ على بقائهم، وكذلك عامة الناس ممن يكافحون في سبيل لقمة العيش. وهذه هى الآلية الثالثة.

ولكن الأرض كرة، ولما كان محيطها دائرة، كان الدوران من الأرض علة ترتبط بوجودها، تعود إلى الدائرة، كما اكتملت الدائرة فى الماضى، كذلك فى هذه التجربة المعاصرة لابد من أن تكتمل الدائرة. أى لابد من أن يصل الدرب إلى نهايته، أو نتجرع الكأس حتى الثمالة، بمعنى أنه لم يكن من الممكن أن تجهض هذه الظاهرة فى مرحلة سابقة، كان لابد من أن تدور هذه

الظاهرة دورتها بالكامل كحتمية أكيدة لكي تستمر الحياة، كما أن كل كائن حي لابد وأن يمر بكل أطوار دورته حتى تستمر حياته.

انتهت حركة «سافونا رولا» بإعدامه مع اثنين من تابعيه. ولكنها وبعد كل ما ادت إليه من عنف وصخب أسفرت عن ظهور حركة الإصلاح الدينى البروتستانتية التقدمية فى مواجهة الكاثوليكية التقليدية، ولهذا فلعلنا نأمل أن يزدهر تيار فكرى دينى عميق:

- يتفاعل تفاعلا حيا مع كافة عناصر المجتمع. يأخذ منها ويعطيها.

- يتعاظم فيه دور العقل والمنطق.

- ولا تهدر بسببه كرامة الوطن ومصلحته تحت أى شعار أو بأى وسيلة.

هذا التيار الفكرى الدينى عليه أن يأخذ بيد الأمة إلى حيث الاستقامة والنقاء والإيمان بالله وبرسله وباليوم الآخر، فى نهضة شاملة مأمولة ومترقبه تتوازى مع انطلاقات تقدمية فى كل ركائز الحضارة الأخرى من ادب وفن وسياسة واقتصاد.

إن دفاع الجماهير الآن عن وجودها فى مواجهة تيار تبدأ معطياته بعدم الاعتراف بحق الآخر فى الوجود، لابد من أن يؤدى إلى سعيها الدءوب وراء لقمة العيش ابتداء، وهى أولى درجات الوجود الإنسانى وأدناها، ولابد من أن يتبع هذا تحرك الجماهير لإشباع احتياجها للمأوى، ثم للانتماء، ثم للحب، ثم للتفكير والإبداع، وهنا فقط تكتمل الدائرة وتستمر الحياة.

الخلفية التاريخية.. راجع

- لويس عوض، ثورة الفكر فى عصر النهضة الأوربية، مركز الأهرام للترجمة والنشر ١٩٨٧م.

محمد سعيد العشماوى

اغتيال الشخصية

من المعروف والمشهود فى ساحات المحاكم أن المحامى المراوغ ـ عندما تتهاوى بين يديه أدلة دفاعه وتلوح أمامه غلبة خصمه ـ بسبب أقوال شهود عدول، فإنه يلتفت عن الأدلة ويهرب من الموضوع ويجنح إلى أسلوب رخيص، حيث يعمد إلى تجريح شخص الشاهد ومحاولة النيل منه ـ بالباطل غالبا ـ والاتجاه إلى تشويه حياته الخاصة ورميه بكل نقيصة ـ خلافا للحق ـ يقصد من ذلك أن ينتقم من الشاهد وأن يشكك المحكمة فى شخصه وسلوكه ما دام قد فشل فى تفنيد أقواله وتقويض شهادته.

ومن الملاحظ فى المجال الصحفى أن بعض صحف الإثارة والكتّاب الموتورين، عندما يفشلون فى الرد على خصم، سواء كان رجل سياسة أو رجل فكر أو شخصية عامة، وعندما تضطرب القوى التى تتأثر مصالحها أو يهتز نفوذها أو تنقص مواردها ـ من جراء نقد السياسى أو المفكر أو أى شخص آخر، أو نتيجة لمواقفه الصلبة؛ وتفشل فى اختراقه أو شراء ضميره أو الرد عليه أو حتى تحييده، فإن هذه القوى المضطربة، بالتحالف مع صحفها المثيرة وكتابها الموتورين، تتجه إلى شخص خصمها بدلاً من فكره، وإلى التهديد بدلا من التفنيد، وإلى الإشاعات عوضا عن الحقائق فتعمل على تحريف أقواله، وإلى ابتسار كتاباته، وإلى طمس حقيقته، وإلى إلقاء تهم العمالة أو الإلحاد جزافا عليه، بغير سند ودون دليل، بل وهم يعلمون فى أعماق نفوسهم مدى صدقه ونزاهته وطهارته.

هذا المسلك العدوانى والمنهج الإرهابى يعرف باسم «اغتيال الشخصية Charcter Assassinatio»

ذاك المسلك وذلك المنهج أمر معروف ـ حتى وإن لم يكن يُعرف اسمه ـ فى منطقة الشرق الأوسط، منذ عهود الانحطاط الحضارى، حين كان بعض الفقهاء يرمى خصمه بالكفر ويصمه بالإلحاد، بدلاً من أن يرد على رأيه أو يفند فكره أو يبدد قوله. وانتشر المسك العدوانى والمنهج الإرهابى بعد ذلك فى فترات الكفاح الوطنى ضد الاستعمار، فكان بعض ضعاف النفوس يتهمون خصومهم فى الرأى ومخالفيهم فى التقدير بأنهم خونة عملاء للاستعمار، دون أن يكلفوا أنفسهم مشقة إثبات هذا الاتهام الخطير أو التدليل على هذا الوصف الجانح.

ومنذ علا صوت جماعات الإسلام السياسى وارتفع ضجيجها فقد حدث نوع من تقسيم العمل بين فصائلها المختلفة. فثم فصيل ـ لحداثة سنه وقلة معلوماته ـ يندفع إلى أعمال القتل والتخريب، بينما يقوم فصيل آخر ـ لكبر سنه وسابق خبرته والتزامه التّقية ـ بتبرير أعمال القتل وتسويغ أفعال التخريب، بآراء مغالطة وشعارات مضللة، واتباع أسلوب «**اغتيال الشخصية**»، بحيث يعمدون فى تخطيط فج وأسلوب متبذل إلى الإلحاح على خصم لهم لا يستطيعون تفنيد أفكاره أو مناقشة آرائه، ولا يقدرون على شراء ذمته وابتياع ضميره، فيتبعون وسائل رخيصة لاغتيال شخصيته، آملين أن يؤدى ذلك إلى تصفيته جسديا، من جانب هؤلاء الذين يتأثرون بالشائعات ويُسَيَّرُون بالأراجيف، يظنون أنهم يحسنون صنعا، وهم الأخسرون أعمالا والأضلون أفعالاً.

وقد تخصص نفر من الكتاب فى أسلوب «**اغتيال الشخصية**»، مع أن لبعضهم كتابات تؤيد مواقف الخصم الذى يهدفون إلى اغتياله، واقتباسات من أعماله واقتفاءات لآثاره، لكنه الغرض المريض والقصد العليل، يعمى البصائر ويلغى الضمائر.

وطريقة هؤلاء الكتاب فى اغتيال الشخصية تكون عادة بوصفها بالعلمانية؛ أو بدمغها بالكفر والإلحاد؛ أو بتجزىء كتاباتها وأقوالها لتأييد شائعاتهم وتعزيز ادعاءاتهم؛ أو بابتداع كلام لم يقله المقصود اغتياله، ثم الرد عليه كما لو كان قد قيل فعلا.

وهم يقصدون بوصف العَلمانية الاتهام بالإلحاد، وهو استعمال خاطئ ولكنه خطأ شائع. فالأصل أن لفظ العَلمانية (بفتح العين) هو من العَلْم بفتح العين وتسكين اللام، بمعنى العالَم، وهو وصف للاهتمام بالعالم الدنيوى مثل الاهتمام بالعالم الأخروى (أو العالم الآخر). وقد حدث أن وصف مصطفى كمال أتاتورك نظامه الذى أقامه بعد إلغاء الخلافة الإسلامية بأنه نظام علمانى، ومن ثم وقر فى أذهان الكثيرين ـ خطأ ـ أن اللفظ يعنى الإلحاد، وأصبح كتاب الإسلام السياسى يستعملونه ـ خبثا وتضليلاً ـ بهذا المعنى الخاطئ، لكى يصموا كل معارض لهم بالكفر والإلحاد ضمنا، إن لم يصفوه بذلك صراحة. وللأسف الشديد فإن كثيراً من الكتاب ـ من غير جماعات الإسلام السياسى ـ وقعوا فى هذا الشرك أو لم ينتبهوا إلى آثاره فوصفوا أنفسهم، وكل مخالف لتلك الجماعات بأنه علمانى، ومن ثم شطروا المجتمع شطرين. فقسم منه إسلامى، والقسم الآخر علمانى مع أن التعبيرين يستعملان خطأ ويرتبان نتائج غاية فى الخطورة. فالمجتمع المصرى ـ إن جاز تصنيفه ـ يتضمن جماعات الإسلام السياسى بفصائلها المختلفة، كما يتضمن الأحرار (الليبراليين) والمسلمين المستنيرين،

ويمكن القول تجاوزا بأنه يتضمن العلمانيين (ربما بمعان غير التي يقصدها الإسلام السياسى)، كما يتضمن اليساريين وغيرهم.

وفى الاتجاه لاغتيال الشخصية والتوطئة للتصفية الجسدية فإن بعض الكتاب والوعاظ يدمغون بالكفر والإلحاد (صراحة أو ضمنا) أى رأى يعتقد أن تعبير «**مبادئ الشريعة الإسلامية**» الذى ورد فى المادة الثانية من الدستور المصرى الصادر سنة ١٩٧١ يعنى العدل والرحمة والمساواة ولا يفيد معنى الأحكام القانونية، أو أى فكر يرمى إلى إثبات أن المقصود بالتعبير السابق الأحكام الكلية المشتركة بين مذاهب الفقه المختلفة (كما جاء فى وصف التعبير بمجموعة الأعمال التحضيرية للقانون المدنى). وكذلك فإنهم يرمون بالكفر والإلحاد من يرى التدرج فى تطبيق الأحكام القانونية الخاصة بالحدود (وهى أربعة حدود كما وردت فى القرآن الكريم)، أو من يعتقد أن العدالة فى الإسلام قبل العقوبة (وإن اختلس بعضهم هذا الرأى ونسبوه لأنفسهم قائلين إن العدل قبل الحد). وهكذا فإن أى اختلاف ولو يسيراً، وأى رأى وإن كان الأصح، وأى تعبير وإن حسدوا أصحابه أن سبقوهم إليه، أى شئ من ذلك يعد فى تقدير كتاب ووعاظ الإسلام السياسى كفرا وإلحادا، ومعاداة للشريعة الإسلامية، وخصومة مع الدين الإسلامى؛ وهى كلها أوصاف تهدف إلى اغتيال الشخصية لا غير.

ومن وسائل اغتيال الشخصية - كذلك - اجتزاء القول وابتسار الرأى ليظهر بصورة مضادة تماما لما قصده قائل القول أو صاحب الرأى؛ وذلك كمن يقول «لا تقربوا الصلاة» ثم يسكت عن باقى الآية «وأنتم سكارى» (سورة النساء ٤ : ٤٣) أو من يقول «ويل للمصلين» ويصمت عن ذكر عجز الآية وقصدها «الذين هم عن صلاتهم ساهون» (سورة الماعون ١٠٧ : ٤).

وأمثلة ذلك كثيرة، لكن منها أن يسوق الكاتب رأيا لأحد المستشرقين ليرد عليه فيدعى من يريد اغتيال الكاتب أن الرأى رأيه هو، أو يستند هذا إلى مصدر من المفسرين أو الفقهاء، فيسقط المغتال نسبة المصدر ويزعم أن القول عار من السند وأنه قول الكاتب لا قول مفسر مشهور أو فقيه عمدة. ناهيك عن الاجتزاء والابتسار والقطع واللصق الذى يؤدى إلى معان مخالفة تماما لما قصده القاصد؛ وهو أمر ينبو عن الغايات العلمية ويندّ عن القيم الأخلاقية، لكن كل المراد منه أن يؤدى إلى اغتيال الشخصية بتصويرها على أنها ضد الدين وضد الشريعة.

يضاف إلى هذه الوسائل النابية أن يسوق المغتال أقوالا أو آراء لم يقلها من يريد اغتياله ثم يرد من عندياته بما يدحضها، فهو فى ذلك السائل والمجيب، والقائل والمردود عليه؛ وهو الذى يسيء إلى الدين لا غيره، ويهين الشريعة دون سواه.

* * *

إن اغتيال الشخصية إرهاب بكل معنى الكلمة، خاصة مع ربطه بالدين وتردى كتاب ووعاظ جماعات الإسلام السياسى فى كثرة استعماله للإشارة إلى من يريدون تصفيته جسديا، وهى إشارة قد يمكن للشباب الغر المُقاد أن يتأثر بها ويخضع لها فيقوم بالاغتيال الفعلى لمن سبق أن اغتيلت شخصيته.

وهذا العمل الإجرامى محظور بمقتضى القانون وإن لم يشمله قانون الإرهاب الصادر سنة ١٩٩٢ بنص خاص كما كان مقترحا. فاغتيال الشخصية هو فى الفهم القانونى تحريض علي القتل، غير أن جريمة التحريض هذه لا تستقيم قانونا إلا إذا وقع الاغتيال وتم القتل فعلا. وحتى حينذاك فقد يفلت المحرض إن لم يمكن إثبات أن ما كتبه هو الذى ادى مباشرة إلى واقعة الاغتيال، كأن ينكر القاتل أنه قرأ ما كتب او تاثر به أو تعجز سلطة الاتهام عن إثبات السببية المباشرة بين اغتيال الشخصية والتصفية الجسدية.

والوصف القانونى الحالى لواقعة اغتيال الشخصية هو القذف أو السب ـ حسب الأحوال ـ وهو أمر معاقب عليه بمقتضى نصوص المواد ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٦ من قانون العقوبات. وإذا ما صدر حكم بالإدانة فإن ذلك يخول للمجنى عليه ـ من كان مقصودا بالاغتيال ـ الحق فى تعويض مدنى تقدره المحكمة.

وقد تضمن أحد المشروعات التى كانت معدة قبل إصدار قانون الإرهاب (وهو تعديل لقانون العقوبات) نصًا على أن «**يعتبر إرهابيا كل من وصف غيره ـ باحدى وسائل العلانية ـ بالكفر أو الإلحاد، صراحة أو ضمنا**» وتضمن الاقتراح عقوبة الجناية على هذا الفعل ولم يجز للمتهم أن يثبت وصف الكفر أو الإلحاد فى حق غيره، إذ يكفى أن يصدر عنه هذا الوصف ليعد إرهابيا وينبغى عقابه وفقا لنص القانون.

إن هذا الإقتراح مهم، وحبذا لو تبنته الهيئات العلمية والثقافية والفنية وطالبت بإضافته إلى المواد التى تعاقب الإرهاب. فاغتيال الشخصية عمل إرهابى خسيس، وهو إن لم يؤد إلى التصفية الجسدية مباشرة كاف لتسميم الحياة العلمية والثقافية والفنية، وحسبك بذلك إساءة وعتوا.

---

* المستشار. صدرت له عدة مؤلفات ودراسات بالعربية والإنجليزية والفرنسية. من أهمها «الإسلام السياسى» و «الخلافة الإسلامية» و «اصول الشريعة» و «الربا والفائدة فى الإسلام».
وقد شن مجمع البحوث الإسلامية حملة على هذه المؤلفات، وقام بمحاولة فاشلة لمصادرتها.

جمال صدقى

وداعــاً .. «فـــتى وهران الجـــميل» ..

مـفكر وكـاتب ومـخـرج وممثل مـسـرحى جـزائرى، ويعتبر من أهم وألمع رجالات المسرح الجزائرى والعربى لتجربته الفنية الغنية المثيرة.

بدأت هذه التـجـربة بانضـمـام عللولة إلى المسـرح الوطني الجـزائرى كـممـثل، وبعد عدة تجـارب لمع فـيـهـا انتقل إلى الكتابة المسرحيـة والإخراج فقـدم مسـرحـية «العلق» ثم «الخبزة» التى انطلق فيها من مسرحية توفيق الحكيم «الطعـام لكل فم». وقـد عُرف فـى هذه المرحلة بنزعته البريخـتية، ذات الطابع السيـاسى الواضـح، وذلك الطابع الذى سيظل ملازماً ومميزاً لكل أعماله فيما بعد رغم تطوره الفنى الذى ابتعد به عن بريخت.

فى عـام ١٩٧٢ أصـبـح عـبـد القـادر عللولة مـديراً ومـخـرجاً لمسرح وهران الجـهوى وهناك لعبت الأحداث السيـاسيـة والاجتمـاعيـة التى عاشـتـهـا الجـزائر آنذاك دورها فى تطوره الفنى وانتقاله إلى مرحلة جديدة هجر فـيـهـا البـريخـتـيـة بل المسـرح الأوربى كله بجـمـيع أشكاله.ففى هذه الأثناء كانت تفاعلات الثورة الزراعية فى الجزائر حـامية، فـاقترح عللولة على فرقته المشاركة فى تلك الأحداث السيـاسية الهامة بنص أسهم فى كتابته جميع أفراد الفرقة أسموه «المائدة» وهو اسـم إحـدى قرى الجـزائر، وأحداث المسرحية مسـتوحـاة من أحداث حـقـيـقـيـة وقـعت فى هذه القـرية نتـيـجـة للإصـلاحـات الزراعيـة. وانتـقل عللولة بفـرقـتـه يطوف القـرى لعـرض المسـرحـيـة، وبدءوا عـروضـهـم فى قـرية المائدة. وكـان الأتوبيس الذى أقلهم هو منزلهم ومسـرحـهم ومطعـمـهم ومقهاهم. وهناك بين الفلاحين، بدأ صدام عللولة بالثقافة الشـعبية وصدامه بالمسرح الأوربى.. ذلك الصدام الذى

انتهى بأن تشكك علولة فى المسرح الغربى من أساسه.

فقد بدأ عللولة اتصاله بالفلاحين من خلال مسرحية تم إنتاجها فى مسرح العلبة الإيطالى، وكان يتصور أن موضوع المسرحية وأحداثها التى تدور حول الفلاحين كافية لكى يتجاوب الفلاحون معها. لكنه اكتشف أن الفلاحين لهم أسلوب خاص فى التلقى دفعه دفعا لإجراء تعديلات يومية فى المسرحية. وانتهى الأمر بعد أربعين ليلة فى أربعين قرية مختلفة بأن أصبح فى حوزته مسرحية مختلفة تماماً عن تلك التى بدأ بها جولته ـ مسرحية صاغها له الفلاحون كتابة وإخراجاً. ولشدة اهتمامه بالنتائج حمل عللولة مسرحيته تلك وذهب إلى المسرح الوطنى الجزائرى وقدمها للنقاد والمثقفين وجمهور العاصمة... ويضحك عللولة حين يتذكر أن السؤال الوحيد الذى وجه له فى الندوة التى أعقبت العرض كان هو: كيف فهم الفلاحون هذه المسرحية ذات النزعة التجريدية؟ وشد ماكانت صدمتهم حين أخبرهم أن هذه المسرحية هى من إنتاج الفلاحين أنفسهم. وشد ماكانت صدمته هو حين اكتشف المفارقة!



عكف عللولة بعد هذه التجربة المثيرة على دراسة الثقافة الشعبية بوجه عام، والفنون الشفوية (القولية) وأشكال الاحتفال وأنماط التعبير، وشاركه فى هذه الأبحاث التى امتدت أكثر من عشرين عاماً صديقه ورفيق عمره محمد جليد الذى كان يعد أطروحته للدكتوراه فى هذا الموضوع. وخلال هذه الأعوام العشرين جاب عللولة وجليد القرى والأسواق والموالد والاحتفالات الشعبية يسجلان ويفكران ويقارنان، وساعدتهما ثقافتهما الموسوعية فى هذه الدراسات كثيراً،

ولكن هذه الثقافة الموسوعية نفسها هى التى حدت بعللولة إلى القول بأن ماتوصل إليه من نتائج لازال فى مرحلة الصياغة والتجريب ولم يرق إلى مرتبة النتائج القطعية والنهائية. ومع ذلك فقد كتب عللولة وأخرج عدة تجارب اعتمد فيها على نتائجه تلك.. فجرب التجريد فى كل شىء.. اللغة والحركة والديكور والبناء النفسى للشخصيات،، واعتمد علم الإشارة والتصوير اللغوى دون التجسيد، واقترب كثيراً من مسرح الحلقة الشعبى وفنون القول والحكي، دون أن يعيد إنتاجها مرة أخرى. فقد كان رأيه أن إعادة إنتاجها يدخلنا فى إطار الفولكلورية مهما حسنت النوايا، ولهذا استخدم ماأسماه بوجدات الاتصال فى أنماط التعبير الشعبية.

وفى عام ١٩٨٥، وبعد أن عجز مسرح الدولة عن تمويل هذه التجربة وهذه الدراسات وتحول إلى عائق، كوّن عللولة فرقة مسرحية تعاونية بمشاركة زملائه الفنانين فى مسرح وهران وأسموه «**تعاونية أول مايو المسرحية**». واستطاعت هذه الفرقة أن تمول العروض والأبحاث والدراسات أيضاً، ليس هذا فحسب، بل أنها حققت من الأرباح ماجعلها تسهم فى تمويل بيوت الأيتام ومعاهد الأبحاث الطبية والمستشفيات ونقابات العمال... فقد حرص عللولة وفرقته على تقديم حفلات بمعدل ثابت يخصص دخلها لصالح هؤلاء.. فتحولت الفرقة من العمل الفنى إلى العمل الاجتماعى والسياسى وتشابكت وارتبطت بمؤسسات شعبية كثيرة أو كما يقول عللولة.. «أصبحت فرقتنا فى قلب المدينة ولم تعد على هامشها.

فى هذا الإطار كتب عللولة وأخرج عدة مسرحيات منها «**الأقوال**» التى جرب فيها الاعتماد على السرد وفنون القول الشفهية، وقد وصفها عللولة فيما بعد بأنها كانت أول تعبير عن إرادة الخروج النهائى من المسرح الأرسطى الذى يراه مسرحاً قمعياً واستهلاكياً فى آن معا. ثم أعقبها بمسرحية «**الأجواء**» واعتمد فيها على بنية فنية مختلفة، إذ كانت عدة قصص قصيرة نسبياً ليس بينها ارتباط مباشر. وقد جرب فيها هى أيضاً الحكى والسرد الغنائى. أما فى «**اللثام**» فقد جرب أن يهدم البناء النفسى للشخصيات مستفيداً فى ذلك من دراسته لبنية الشخصية فى الفنون الشعبية التى وجدها اكثر تجريداً وإشارية وبعداً عن التفصيل.

وتبعاً لكل ذلك، اضطر عللولة لأن يعيد تدريب نفسه، وأن يعيد التفكير فى مجمل أدواته الفنية خاصة الممثل الذى وقع عليه العبء الأكبر فى هذه التجربة. فلم يعد الممثل يجرى خلف بنية نفسية للشخصية لكى يعيد تقديمها، ولم يعد يحاول تجسيد الأحداث والشخصيات كما تعلم الاعتماد على الإشارة والإيحاء وعلى التلوين الصوتى، مما استدعى إعادة تدريب للحنجرة وللجهاز التنفسى ولجسد الممثل ككل، فقد أصبح على الممثل أن ينتقل بسهولة من السرد للتشخيص للغناء وأن يتقن فنونها جميعاً، وأن ينتقل من شخصية لأخرى أو أن يصبح أداة أو قطعة من الديكور.

لقد قدّر فنانو العالم هذه التجربة وهذاالإبداع فدُعى عللولة لعشرات المهرجانات وكُرِّم فى العديد منها، لكن نجاحه الأكبر كان فى الرباط وقرطاج ودمشق التى لاقى فيها نجاحاً وتقديراً منقطع النظير.

وقبل أربعة أعوام شرع عللولة فى تجربة جديدة متسائلاً عما إذا كان المسرح الذى وصل إليه يستطيع

أن يتحمل أشكالاً فنية أخرى مثل القصة؟ واختار عدة قصص للكاتب التركى **عزيز ينسين** وقدمها ونجحت نجاحاً هائلاً. وقبل اغتياله كان يعد لتجربة جديدة ولكنهم لم يمهلوه.

زار علولة القاهرة عام ١٩٩٢ بدعوة من مهرجان القاهرة التجريبى لتكريمه، وكان مقدّراً له أن يأتى للقاهرة فى العام التالى لإلقاء بعض المحاضرات، لكن المطاردة كانت قد بدأت ، فرفض الخروج من الجزائر بأى شكل، فقد اختار المواجهة التى كان يعرف أنها ستنتهى بانتصاره العظيم. وقد حدث. إذ شيعه مائة ألف جزائرى فى مدينته وهران، وأغلقت المدارس والمصالح الحكومية والمتاجر والحوانيت، كما قالت وكالات الأنباء. وتستعد الجزائر للخروج فى مسيرة ضخمة للتعبير عن حزنها وغضبها يوم الثلاثاء القادم (الثانى والعشرين من مارس) لم يقتلوه إذن، فقد اتحد ببلاده التى لاتموت!

هل زرتم وهران؟

لو زرتموها لعرفتم معنى أن يكون الفنان جاداً ومناضلاً ومدافعاً عن الإنسان، ولعرفتم لماذا يقول المذيعون فى التليفزيون الجزائرى... «من مدينة وهران، مدينة عبد القادر علولة.. ننقل لكم...»



أحمد إسماعيل

مسرح عبد القادر علولة

عبد القادر علولة من المسرحيين العرب القلائل الذين يتميزون بوعى مسرحى يتجاوز القواعد المدرسية للحرفة ومقتضيات السوق التى تحبس معظم زملائه فى مسرح منغلق على نفسه ولا يرتاده إلا قلة من المهتمين أو المستهلكين، بحثا عن مسرح أكثر فعالية وارتباطا بجمهوره، وذلك باكتشافه الدائم لخصوصية هذا الجمهور ودأبه المتواضع لتعميق أدوات التواصل بين المسرح والبشر الذين يخاطبهم ويحقق نجاحه الفنى والاجتماعى من خلال الوصول إليهم.

انطلقت تجربة مخرجنا عام ١٩٧٢حين قرر أن يتجه بعروضه إلى القرى والمدن الصغيرة، وهو مدير المسرح الوطنى فى وهران ـ العاصمة الثانية للجزائر ـ لم يكتف بجمهور المدينة ولم يحصر نفسه فى أشكال التلقى السلبية والسابقة التجهيز.. بل لم يقنع بالفاعلية «المحفوظة» لمسرح العلبة الإيطالى.

وفى الساحات الرحبة بالقرى، مع جمهور يلتف بتلقائية حول العرض المقدم، ويتداخل مع أحداثه بحرية، وبمرور الأيام واختلاف القرى.. يتعدّل العرض ويتطور. فتخرج الفرقة بعرض جديد ساهم الجمهور معها فى خلقه وأدائه.

اكتشف عبد القادر ومجموعته المسافة التى كانت تفصل عروضهم السابقة عن هذا الجمهور. كما اكتشفوا ينابيع جديدة مع جمهور مدينتهم.

وبدأ السؤال الجوهرى يشق لنفسه طريقاً أكثر تجديداً.. كيف نتعامل فى المسرح مع ثقافة الجمهور الذى نتجه إليه، وكيف نستفيد بهذه الثقافة فى الوصول إلى الجمهور.

إن اكتشاف الجمهور هو شرط اكتشاف المسرح. ولا يمكن أن يكون حيا أو مسرحا حقيقياً. باختصار. الجمهور هو الذى يعلم الفنان المسرحى، وليس العكس.

وتعمقت رحلة البحث بالغوص في التراث الشعبى لفهم مكوناته الدقيقة وأشكاله الفنية الخاصة نظرياً بالبحث فى كتب التراث العربى بالجزائر، وعمليا بمتابعة العروض الشعبية بالأسواق والموالد.

وإذا نظرنا للعروض الأربعة التى قدمتها الفرقة، فإننا نرى مدى مطابقتها لهذه الرحلة: فالعرض الأول **«الأقوال»** اعتمد على السرد أو «الحكى» لتقديم ثلاثة مونولوجات منفصلة، وعرض **«الأجواد»** كان عبارة عن أربع لوحات تمثيلية غنائية منفصلة، كل واحدة تعبر عن مشكلة من واقع الحياة فى المدينة. والعرض الثالث **«اللثام»** يركز على البناء النفسى للشخصية دون اعتبار للبناء الدرامى بالمفهوم الأرسطى. والرابع إعداد لمجموعة قصص قصيرة.

والعروض الأربعة تقترح مسرحا يختلف كثيرا عن التقليدى. فالسرد هنا والفعل هناك فى المسرح الأرسطى، والتخيل والمشاركة هنا والإيهام هناك، والمتفرج متفاعل وإيجابى هنا، والمتلقى سلبى هناك.. إلخ.

ولكن هذه الفروق ليست قاطعة، فالسرد فيه بعض الأفعال والوصف الذى يقدمه الراوى فيه قدر من الإيهام.

لكن الفرق الجوهرى بين مسرح مجموعة علّلولة أو **«تعاونية وهران»** وبين المسرح الأرسطى وتجلياته الأوروبية المعاصرة هو هذا الشكل الحلقى فى الفرجة - كما نجده فى السامر الشعبى فى مصر - فالجمهور حول العرض المسرحى وليس أمامه، وما ينشأ عن ذلك من علاقة حميمة. والاهتمام بتنشيط الطاقات الإبداعية والثقافية للمتفرج عن طريق إثارة الخيال بالصور والإيحاءات، وتفاعل المتفرج مع العرض من خلال المفردات الشعبية النابعة من ثقافته.

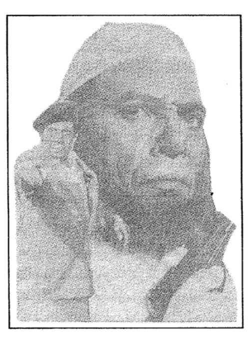
وقد تجلت هذه الفروق فى شتى فروع العرض المسرحى.. وأصبحت سمة منهجية فى إعداد العرض وإخراجه وتقديمه.

فالموضوع.. يشترك الجميع فى اختياره، كما يساهمون فى كتابته فى جو من الديمقراطية تحت إشراف المخرج، وبذلك فالممثل متمثل لأبعاد دوره وطريقة أدائه.. وتقنية الصوت عنده هامة للغاية وفقاً لهذا الأسلوب الذى يعتمد على شكل الراوى الشعبى وقدرته على الحكْى والتقمص والخروج أو الدخول أو الدمج بين الحالتين، والقدرة على تجسيد الأحداث وتصوير المشاهد من خلال صوته، والحوار أقرب إلى الشعر بإيحاءاته وإشعاعه والديكور أكثر تجريداً حتى يلمح ويرمز للكثير من المشاهد التى يحكيها الراوى. والعلاقة بين الممثل والديكور علاقة إشارية متفق عليها وليست علاقة إيهام أو تأكيد واقعى. والمتفرج بدوره يتفاعل مع هذه العناصر، يتخيلها ويكملها.. حسب ثقافته الخاصة.

ولما كان المسرح الرسمى عاجزاً عن استيعاب هذه الطريقة فى العمل تكونت التعاونية بنقود الفنانين القليلة. لكن عروضهم الناجحة التى كان كل عرض منها يستمر أكثر من عام، حلت المشكلة، وأصبح الجمهور هو الممول الأساسى لهذه الفرقة التعاونية.

هذه بعض ملامح منهج عبد القادر علّلولة ومجموعته المسرحية. وهى تتفق إلى حد كبير مع التجارب الأخرى المماثلة لها فى البلاد العربية، لكن تجربة عبد القادر علّلولة تتميز بصلابتها المنهجية واستمراريتها وشمولها. إنها نقلة كيفية فى المسرح الجزائرى. وإثراء للمسرح العربى وإضافة نوعية للمسرح المعاصر.

محمد فتحى



الإرهابى

الفيلم والقضية

حين يعالج العمل الفنى قضية من القضايا فمن الصعب الفصل بين العمل والقضية، ذلك أن الأدوات الفنية هى، كما فى تسميتها، أدوات قيمتها أنها تساعدنا فى النهاية على الوصول إلى التفاعل الوجدانى والذهنى مع القضية المطروحة، وإن كان الأمر على هذا النحو مع أى عمل فنى له قيمة فإنه لكذلك على وجه الخصوص مع فيلم «**الإرهابى**» الذى يتصدى لقضية باتت محور حياة المجتمع فى هذه الفترة الحرجة من حياته، ومن هنا ابتداء القيمة الكبيرة لهذا الفيلم الذى يعرى قوى الشر والتخلف ويفضحها.

ومع التسليم بأهمية القضية فإن مايهم الناقد فى المقام الأول هو مدى نجاح الأدوات فى تجسيد فكرة العمل الفنى، لأنها هى القادرة على توصيله إلى وجدان الناس ووعيهم، وتأثيره فيهم تأثيراً باقياً، ولأن القيمة الحقيقية للعمل الفنى ليست فى فكرته ولا فى خط أحداثه المسطحة، وإنما فى الحشو والوشى والتفاصيل، أو النسيج المتشابك الذى يكسو هيكله ويجعل المتفرج يحس بصدق مايجرى أمامه وبتأثيره البالغ على وجوده.

وهذا ليس ترفاً لأن مدى عمق تأثير العمل الفنى مرهون بذلك على وجه التحديد. ففكرة العمل الشكسبيرى - مثلاً - فى أى ملخص مدرسى من الملخصات الكثيرة تختلف تماما من حيث تأثيرها على الجمهور عن العمل الشكسبيرى نفسه ووشيه وتفاصيله.

ويرتقى الأمر إلى مستوى جديد فيما يخص «**الإرهابى**» لأن الفيلم يواجه مآزق متعددة، بعضها خاص مثل كونه أحد «**أفلام النجم**» المصرية، وهى أفلام لها متطلباتها الخاصة كما أن لها تأثيراتها الفريدة، خاصة، والنجم هنا هو نجم النجوم **عادل إمام**.

وبعضها عام يتصل بفن السينما والمتاهة المالية التى تحيط بإنتاجه، وتوافق عرض الفيلم مع أوج نهضة فى الدراما التليفزيونية تناولت القضية نفسها مما قد يظلم الفيلم ويغمطه حقه، عندما نقارنه بما جاء فيها، سواء للمدى الزمنى الهائل الذى غطته أحداث المسلسلات الدرامية (عشرات السنين)، أو للمساحة الزمنية المخصصة لتناول الأحداث التى تبلغ أكثر من عشر مرات زمن الفيلم..

وحتى نرى كيف واجه مبدعو الفيلم ذلك كله ببراعة لابأس من الانتقال للحديث الفنى نفسه.

فى «**الإرهابى**» نحن أمام إنسان محروم على كل المستويات، يتحول مع (غسيل المخ) إلى وحش يرتكب جرائم بشعة وخلال هربه بعد إحدى جرائمه تصدمه سيارة ابنة طبيب أمام بيتها، فينقل إلى داخل البيت لعلاجه، وخلال إقامته أيام العلاج مع العائلة يختبر حياة الأسرة وحياة المجتمع التى لم يعرفها قبلا، كما يخبر مشاعر التعاطف والحب والصداقة ، ويكتشف اهتزاز المفاهيم التى لقنت له وأعمته عن رؤية الواقع فيعود إنسانا سويا يجافى الجريمة والإرهاب، ويصبح لزاما على الجماعة الإرهابية أن تتخلص منه.

هذه هى الفكرة العامة لفيلم «**الإرهابى**» لكن كيف جسدتها الأدوات الفنية ياترى؟

منذ اللحظة الأولى يجد المتفرج نفسه داخل موضوع الفيلم. يجد نفسه أمام عصابة إرهابية يقودها (على عبد الظاهر) ـ **عادل إمام** ـ ترتدى الجلاليب البيضاء وتطلق ذقونها، تسطو على محل الذهب، ثم تحطم وتحرق محلا يبيع شرائط الفيديو.

وبعد العملية مباشرة ينقلنا الفيلم إلى (سيف) أمير الجماعة الإرهابية ـ **أحمد راتب** ـ يقوم بغسيل مخ صبية صغار وهو يطلب منهم بألا يسمحوا لذويهم فى البيت بفعل كذا وكذا، وبألا يقرئوا الأقباط السلام.

ويصرف (سيف) صبيانه حين يظهر أفراد الجماعة الإرهابية.. يهنئهم بنجاحهم ويعطيهم أجر ماأتموا فى سبيل الله (خمسون جنيها لعلى). ويطلب من (على) قائدهم أن يمر عليه فى المنزل، وهناك يسأله لماذا لايتزوج، ويبلغه بأن فى عنق الجماعة له سكنا وزوجة، ويريه العروس المنقبة التى طلقها من زوجها «الكافر» خادم الحكومة الكافرة، ويطلب من (على) هدية الزواج: عملية إرهابية ضد السياح.

ويعود (على) إليه بعد العملية والقبض على زملائه، مطالبا بالمأوى والعروس فيدبر له المأوى الذى يهرب فيه من ملاحقة الشرطة، طالبا منه الصبر فيما يخص العروس.

يقوم (سيف) بزيارة (على) ليبلغه بقرار توسيع العمليات لتشمل عدداً من أعداء الله، من الكتّاب ومسئولى الشرطة الذين يقفون فى وجه الجماعة الإسلامية، ويطلب منه أن يستعد لمرحلة العمل المقبلة بحلق ذقنه وتغيير لباسه، فالضرورات تبيح المحظورات.

تتأجل عملية اغتيال الكاتب لظروف طارئة، وتنجح عملية الاعتداء على ضباط الشرطة، وخلال هرب (على عبد الظاهر) تصدمه سيارة ابنة طبيب ـ **شيرين** ـ أمام بيتها فى حى المعادى، فينقل إلى داخل البيت لعلاجه..

وهكذا نجد أنفسنا من خلال هذه المقدمة أمام (على) الشاب الذى تعرض لعملية غسيل مخ (كما رأينا

مع الأطفال) فتحول إلى أداة بطش وترويع وترديد للشعارات، أداة ليس لها إلا السمع والطاعة دون مناقشة.

ومع دخول الإرهابى بيت الطبيب يبدأ الصراع الدرامى فيما يخص الموضوع الذى يتناول الفيلم. فمن خلال تعامل الإرهابى (على) مع الأسرة، أثناء مأزقه، يكتشف الطبيب ـ المرحوم **صلاح ذوالفقار** ـ الغيور على عمله الإنسانى، فى مواجهة فكرته عن الكفار الذين يخدمون السلطة الكافرة، ويكتشف دفء مشاعر الأمومة مع سيدة البيت السافرة (**مديحة يسرى**)، ومشاعر الصداقة والود مع مهندس الديكور ـ **إبراهيم يسرى** الشاب التقدمى البسيط الذى يقاسمه غرفته ويتنازل له عن فراشه، ومشاعر التعاطف ـ التى سرعان ماتنقلب إلى حب ـ التى تحيطه بها الفتاة المحتشمة الحالمة **شيرين** .

وليت الأمر يقف عند هذا الحد فمع الزمن يكتشف (على) أن صورة الملتحى المعلقة فى حجرة يسرى هى **لتشى جيفارا** المناضل الماركسى، وأن تربية اللحية ليست وقفاً على جماعته. وتلقنه طالبة الجامعة الأمريكية المتحررة (**حنان شوقى**) درسا فى أن التحرر لايعنى أنها فتاة «سهلة»،حين يحاول أن ينفذ معها تعاليم أميره سيف بحل نساء وأموال الكفرة لجنود الله. كما يكتشف شخصاً مختلفاً تماماً فى الكاتب «الكافر» ـ **محمد الدفراوى** ـ الذى حاول قتله مرة من قبل تنفيذاً لأوامر الجماعة، حين يفاجأ به يزور أسرة الطبيب الذى ارتبط معه بعلاقة صداقة بعد أن أجرى له جراحة. كما يعجب بأخلاق (هانى) ـ **مصطفى متولى** ـ جار الأسرة ويحاول أن يجنده للتنظيم. ثم يصدم به حين يكتشف أنه مسيحى.

وخلال احتكاكه بكل ذلك وكل هؤلاء يرى الوجه الآخر للحياة ويدرك زيف الأفكار التى غرست فى وجدانه خلال عملية غسيل المخ التى تعرض لها وهو صفر اليدين من علاقة سوية مع المجتمع، فيعجز عن سرقة بيت الطبيب كما طلب منه الأمير، ويبلغ الكاتب بموعد محاولة اغتياله فى محاولة لإنقاذه، حتى ينتهى الأمر باغتيال الجماعة الإرهابية له لأنه خرج عن طوعها.

هذا هو الخط الدرامى البارع الذى اختاره كاتب السيناريو **لينين الرملى**، الذى كشف فيه عن فهم درامى راق من جانب، وعن فهم للمأزق الذى يفرضه كون **عادل إمام** هو بطل الفيلم الذى لابد له أن يتعاطف الجمهور معه، وعن فهم للجمهور الذى يتوجه إليه بعمله فى بساطة واعية، من خلال مشاهد بسيطة من حياة الأسرة التى عاملته بصفته أستاذ الفلسفة (الذى كان يحمل حقيبته المسروقة) ونخص بالذكر هنا ماتطرق السيناريو إليه من مشاهد إنسانية جميلة مثل حوار (على) مع المسيحى وإعجابه به دون أن يعرف دينه، ومشهد الأسرة وقد انضم إليها الكاتب المستهدف والجار المسيحى وهم جميعاً يشاهدون إحدى مباريات كرة القدم بين مصر ودولة أخرى.. وقد توحدوا جميعاً أمام ضرورة فوز مصر، هذا يردد «الله حى الثانى جاى» وذاك يرسم علامة الصليب، ليعانق على «الإرهابى» هانى المسيحى، وينخرط الجميع يغنون «المصريين أهمه» عند إحراز الفريق المصرى هدف الفوز.

ويحسب للسيناريو أنه تعرض فى إطار ذلك إلى التأكيد على أن التطرف ليس قصراً على دين من الأديان وتقديم زوجة هانى المسيحية ـ **ماجدة زكى** ـ جارة الأسرة وهى تبدى تحفظاتها لزوجها على العمل الذى

يقوم به وتمنع مشاهدة التليفزيون فى المنزل، كما يحسب له أنه تعرض للقصور الأمنى فى مواجهة الإرهاب فى عدد من المواقف.

لقد كان السيناريو بالغ الحساسية والإدراك للموقف وطبيعة العمل والجمهور ومن هذا المنطلق لامجال لما وجه إلى الفيلم من انتقادات مثل كونه لم يناقش الأفكار الإرهابية بل هرب منها، وكونه لم يقدم بناء متكاملاً لشخصية الإرهابى يكشف فيه عن الخلفية الاجتماعية الاقتصادية النفسية لإرهابه، ولبذرة التزمت الدينى لدى على كما لدى المسيحية.

إن الفيلم، أى فيلم، ليس دراسة متكاملة عن موضوعه، بل حالة بذاتها، وماقدم من معلومات عن الإرهابى مباشرة واستنتاجا (غسيل مخ الأطفال) وسلبا من خلال مواجهة أوضاع الأسرة والمجتمع التى عاش بينها يفى بالغرض. خصوصا والحديث يدور حول شاب مغرر به سيتراجع عن مخططات الجماعة الإرهابية، وليس عن كادر يحتاج إلى مناقشة فكرية، ولأن مايؤثر فى الجمهور فى نهاية المطاف ليس الحوارات الخطابية المباشرة، وليس معقولية الأمر فقط، وإنما معها وفى الأساس الشحنة الشعورية والتأثير الوجدانى الذى التفت إليه المشاركون فى الفيلم سيناريو وإخراجا وتمثيلاً.

غير أن الفيلم ليس خلواً من العيوب فقد تضمن نصفه الثانى عدداً من المبالغات التى أعاقت تدفقه الدرامى وأساءت إلى مصداقيته. فلم يكن هناك مبرر للمساحة الزمنية التى كرست لمرض (على) بالمرارة وعلاجه وإطالة اقامته بين الأسرة بسببه.فإن كان هناك مبرر لإقامة إنسان وضعت فى ساقه الجبس مع أسرة غريبة تحس بالمسئولية عما حدث له وتحاول تلافى عواقب الإبلاغ عن الحادث، فليس هناك مايبرر مواصلة أستاذ فلسفة للإقامة معها كأنه مقطوع من شجرة. وإن كان هناك مبرر درامى لأن يكون (على) مصابا بهذا المرض فقد كان يمكن أن يأتى الحديث عن ذلك بشكل عابر دون الحاجة إلى اختراق حصار البوليس. كما أن حفل عيد الميلاد كان ينطوى على كثير من المبالغات، وحفل أبسط كان يمكن أن يفى بالغرض، ولابأس من الإشارة هنا إلى أن صورة العائلة كانت صورة مثالية وربما استفاد الفيلم أكثر لو كان مستواها أقل - مما صور من خلال الديكور الباذخ - بعض الشيء. وبوجه عام كان هناك إطالة أخلت بإيقاع الجزء الأخير من الفيلم كما أن مشاهد اداء رجال الشرطة ساعتها كان مبالغاً فيها جداً.

غير أن كل هذا لاينفى أن الفيلم جاء فى مجمله على درجة عالية من الوعى بالموقف والمبادرة والشجاعة والجودة الفنية.وهو خطوة إيجابية لتجاوز المواجهة الأمنية الفنية الفكرية.

ولعل الجو العام لهذا الفيلم يكون نبراسا للأعمال الشبيهة فى البعد عن الحوار المباشر، وتجسيد المضامين فى مواقف درامية تتصل بحياة الناس لأن خبرات الناس ومشاعرهم وما يصل إلى وعيهم ولاوعيهم خلال ذلك هو الفيصل فى مدى عمق تأثير العمل الفنى على مشاهديه.

وإن كانت هناك إضافة هنا فى اتصال بموضوع الفيلم فمن الواجب أن يدرس التلاميذ فى مدارسنا منهجاً فى «الأديان المقارنة» وهو منهاج ضرورى لسعة الأفق وللمعرفة بالآخر بعيداً عن الأوهام والتلفيقات.

حسن طلب*

إعـــــادة إنـــتـــاج الأســـطـــورة

لم يكن أحد ليتوقع أن السؤال العابر الذى جاء على لسان محمود مرسى بطل المسلسل التليفزيونى الناجح (العائلة)، والذى يستنكر فيه التهويل فى عذاب القبر، سوف يثير ما أثاره من ردود فورية لم يشأ أصحابها أن يحمدوا لهذا العمل شجاعته فى مواجهة محنة التطرف، ثم لم يقنعوا بموقف الحياد فيسكتوا عنه كما سكتوا ويسكتون سكوت الرضا عن طوفان كتب التهويل التى غمرت الأسواق والأرصفة وأسوار المساجد، وكثير منها يدور حول عذاب القبر وأهواله؛ مُروِّجاً من القصص ما ليس له أصل متفق عليه فى صحيح الدين.

لقد وقف هؤلاء من كل حلقات المسلسل عند جزئية صغيرة ثانوية بالنسبة لبنية المسلسل وسياقه الفكرى، هى مسألة (عذاب القبر)، وهى وقفة جعلتهم ينتصرون للفكر المتطرف حتى لو كان ذلك عن غير قصد، وكان يمكن لهذه الوقفة أن تكون مفهومة لو لم نكن نعيش هذه الظروف السوداء التى يمر بها الوطن ونعانى منها جميعا. لقد كنا ننتظر من المهتمين بالشئون الدينية أن يصرفوا جهدهم بالأحرى لمواجهة هذه الموجة الطاغية من المطبوعات والخطب المنبرية، بكل ما حملته إلينا من تهويل وغلوّ ألقت بهما الرعب فى قلوب الناس؛ فصرفتهم عن دنياهم وأفسدت عليهم دينهم، الذى هو دين سماحة ورحمة قبل أن يكون دين عذاب وتنكيل.

وإذا ما قصرنا الحديث على مسألة (عذاب القبر) التى أثارت كل هذا الجدل، استبان لنا كيف أنها إحدى المسائل الخلافية فى تراث الفرق الإسلامية، ففى حين أثبت الأشاعرة ومن بعدهم أهل السنة عذاب القبر، أنكرته الجهمية وبعض المعتزلة والمرجئة، ومرت عليه الماتريدية مرور الكرام؛ ثم إن الذين أثبتوه لم يتفقوا على الكثير من التفاصيل المعقدة التى تفجرها هذه المسألة،

فقد رأى **ابن حزم** (توفى عام ٤٥٦هـ) مثلا على خلاف غيره من أهل السنة، أن عذاب القبر إنما يحل على الروح فقط دون البدن، بينما ذهب غيره إلى أن البدن وحده هو الذى يعذب، ولم يقبل **أبو المعين النسفى** (توفى عام ٥٠٨هـ) ذلك فى كتابه (التمهيد) لأن عذاب الجثة التى لا روح فيها، لا يستقيم مع العقل، مماأجبر البعض على القول بأن الروح تعود للبدن كله على قول، وإلى نصفه الأعلى فقط على قول **ابن حجر**!.

وقد نشأت عن هذا الاعتقاد مشاكل كثيرة محيرة من نوع: ما هى الأسئلة التى يلقيها الملكان على المتوفى؟ وهل العذاب فى القبر متقطع أم دائم أم محدود بزمن معين؟ وهل يُسأل الأطفال فى القبر؟ وما هو القول فيمن مات دون أن يُقبر كالغريق والحريق وأكيل السبع، وماهو اللسان الذى يلقى به الملكان سؤالهما، أهو العربية؟ أم أن الجميع يُسألون حسب السنة كل منهم؟، أم أن لغة القبر هى السريانية كما يُفهم من هذا البيت الساخر:

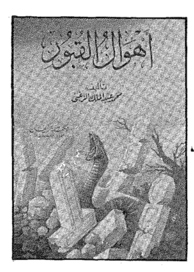
ومن عجيب ما ترى العينان

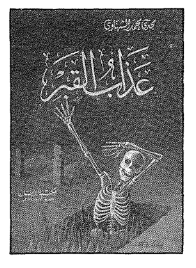
أن سؤال القبر بالسريانى!

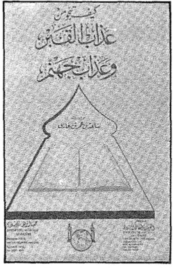
لقد ظلت هذه الأسئلة، وغيرها كثير، دون إجابة معقولة يتفق عليها الجميع ممن فتحوا على أنفسهم هذا الباب الذى تحار فيه الألباب ويشطح الخيال فى غيبة النصوص القاطعة، وهو باب كان **أبو حامد الغزالى** أول من فتحه على مصراعيه لكل من أتوا بعده من أصحاب التهويل والغلو الذين فاتهم أنه إذا كان الإنقاص من الدين لا يجوز، فإن الزيادة فيه أيضا لا تصح.

وآية ذلك أن القرآن الكريم لم ترد فيه آية واحدة قاطعة الدلالة تنص على عذاب القبر، وإذا كانت فيه آيات قد يُفهم منها ذلك على التأويل، فإن فيه آيات أخر قد يُفهم منها العكس، وكلا القسمين غير قاطع إثباتاً أو نفياً، وقد أوقفنا أبو الفضائل الرازى فى **(حجج القرآن)** على شواهد من آيات القسمين.

فمن الآيات التى يستند إليها مثبتو عذاب القبر الآية: ﴿ومن ورائهم برزخ إلى يوم يبعثون﴾ «المؤمنون ٩٩»، فقد فسروا البرزخ على أنه الحياة المتوسطة بين الحياة الدنيا والآخرة، وهذه لا تكون إلا فى القبر، مع أن الأصل اللغوى لكلمة **البرزخ** لا يشير إلى أبعد من معنى الحاجز أو الفاصل أو المانع أو المهلة كما ورد فى لسان العرب، وكما جاء فى سورة «الرحمن ـ ٢٠» ﴿بينهما برزخ لا يبغيان﴾، أى بينهما حاجز. ومن هذه الآيات أيضا ما ورد فى سورة «غافر ـ ٤٦» عن عذاب آل فرعون: ﴿النار يعرضون عليها غدوا وعشيا ويوم تقوم الساعة أدخلوا آل فرعون أشد العذاب﴾، وهذه الآية بالذات أصل كبير فى استدلال أهل السنة على عذاب البرزخ فى القبور، لأن الغدو والعشى هنا هما الصباح والمساء ما بقيت الدنيا كما جاء فى تفسير **ابن كثير**، والواو التى عطفت عذاب يوم الساعة الأشد على عذاب الغدو والعشى؛ تفيد أنهما عذابان مختلفان، فلزم أن يكون أولهما هو عذاب القبر، وهذا اجتهاد فى التفسير لا يرده العقل ولا تتأبى عليه اللغة، غير أنه ليس هو التفسير الوحيد الممكن، فقد كان الذين أنكروا عذاب القبر من المسلمين يعرفون هذه الآية، ولكنهم كانوا لا يفهمونها على هذا النحو، وحتى الذين رأوا فى هذه الآية دلالة على عذاب القبر، كانوا يعترفون بأن هذه الدلالة غير قاطعة، على نحو ما نجد عند الإمام **الجوينى** (توفى ٤٧٨ هـ)، الذى أشار فى (الإرشاد) إلى أنَّ سبب الاعتقاد فى عذاب القبر على الرغم من عدم النص عليه صراحة فى القرآن، يعود إلى أن المؤمن يميل دائما «إلى







نماذج من كتب التهويل التى غمرت الأسواق فى الفترة الأخيرة.

الإيمان بما لم يكن قاطعاً»، على أساس أن فى ذلك إيغالاً فى التقوى، لعله يستند إلى مبدأ تقديم درء المفسدة على جلب المنفعة، مع أن الأمرين قد لا يتمايزان دائما على هذا النحو فى الواقع الحىّ الذى لا يعرف الفصل الحاد بين الأبيض والأسود.

أما الآيات التى يحتج بها المنكرون لعذاب القبر، فمنها ما ورد فى سورة الدخان ـ ٥٦ ﴿لايذوقون فيها إلا الموتة الأولى ووقاهم عذاب الجحيم﴾ وفى سورة المؤمنون ﴿ثم إنكم بعد ذلك لميتون، ثم إنكم يوم القيامة تبعثون﴾ والدلالة هنا واضحة على أنه ليس بعد الموت سوى البعث.

لم يكن أمام أهل السنة إلا أن يستندوا علَى نصوص الحديث ومرويات الأثر من ناحية، وأن يبرروا خلو القرآن الكريم من النص الصريح على عذاب القبر من ناحية أخرى، على نحو ما فعل **ابن القيم** فى كتاب الروح. غير أن الاعتماد على الأحاديث النبوية الشريفة فى إثبات عذاب القبر وإدراجه ضمن أصول الاعتقاد، من شأنه أن يثير مشكلات جديدة تتعلق بالخلاف بين أهل الرأى وأهل الحديث من جهة، وتتعلق بالخلاف بين المذاهب الإسلامية الأربعة من جهة أخرى، وقد كتب **ولى الله الدهلوى** صفحات ناصعة دالة على تعصب كل مذهب لفريق معين من الرواة والمحدثين، وهو التعصب الذى لم يكن له وجود قبل القرن الثالث، ولكنه فشا فى الأمة وجرها إلى التقليد فى القرون المتأخرة بعد أن أغْلق باب الاجتهاد. وكان «**ابن السيد البطليوسى**» (توفى عام ٥٢١ هـ) قد فصل الحديث فى (التنبيه) عن العلل الكثيرة التى تعرض لها الحديث.

ولانريد أن نخوض فى مشكلات علم الحديث، فلهذه المشكلات أهلها، ولكننا إلى حاجة إلى من يوضح لنا سرّ السكوت عن بعض المرويات التى قد توحى بأن هناك شبهة تسرب الإسرائيليات فى مسألة عذاب القبر، فقد

جاء فى مختصر تفسير ابن كثير عن السيدة **عائشة** رضى الله عنها، أن رسول الله ﷺ دخل عليها وعندها امرأة من اليهود وهى تقول: أشعرت أنكم تفتنون فى قبوركم، فارتاع رسول الله ﷺ وقال: إنما تفتن يهود، قالت **عائشة**: فلبث ليالى ثم قال: ألا إنكم تفتنون فى القبور.

لقد كان الناس فى صدر الإسلام بعيدين عن هذا التعصب المذهبى، وكانوا يؤمنون بالإسلام كما هو قبل أن يظهر صراع التأويلات، وكان أولو الأمر يزجرون من يعرض قضايا الإيمان على العقل، فقصة جلد «صبيغ» فى زمن **عمر بن الخطاب** معروفة، ولكن ذلك لم يستمر طويلا بعد أن تغيرت الحياة وجدَّ من القضايا ما يستوجب التأويل وإعادة النظر، ومع ذلك فقد ظلت كتب الأصول إلى القرن الرابع الهجرى تقريبا تثبت عذاب القبر من وجهة نظر الأشاعرة، ولكن دون تزيّد أو تهويل، كما فعل **الأشعرى، والباقلانى، وابن طاهر البغدادى**، وغيرهم ممن كانت اجتهاداتهم أساسا للمذهب السُّنى. ولم تأخذ هذه المسألة شكلا مخيفا إلا على يد **أبى حامد الغزالى** فى موسوعته **(إحياء علوم الدين)**.

تحدث «**الغزالى**» عن مسألة عذاب القبر بإسهاب، وجعلها واحدة من أصول الاعتقاد، وحشد حولها قصصا أثقلتها بالخرافات التى لا أساس لها من دين أو عقل، فإليه ترجع صورة الأصم الأعمى الأبكم الذى يحمل مرزبَّة من حديد لو اجتمع الثقلان ما حملاها، والتى يُضرب بها الميت العاصى فيصير ترابا ثم تعود إليه الروح ويضرب ليصير ترابا من جديد.. وهكذا ! وإليه أيضا تعود صورة التنين ذى الرءوس التسعة والتسعين، وكل رأس بها تسع وتسعون حية، وكل حية بسبعة رءوس، ليكون المجموع نحواً من عشرة آلاف رأس تتكالب كلها على المتوفى إلى أن تقوم الساعة فأى فرق يبقى إذن بين هذه الصورة، وبين الوحش المرعب الذى يقف بين يدى أوزوريس فى محاكمة الموتى المصرية المعروفة، لكى يلتهم الأرواح المذنبة؟!

لقد ذاعت هذه الصورة الأسطورية المرعبة فى أغلب الكتابات السلفية التالية على **الغزالى** إلى أن بلغت ذروتها فى عصور الانحطاط، وزاد القصاصون من خيالهم ما حلا لهم أن يزيدوا، إلى أن رأينا كتبا كاملة تصنف فى وصف أهوال القبر وعذابه، كما فعل **ابن رجب الحنبلى وابن القيم** وغيرهما. وشجع هؤلاء على ذلك ما وجدوه من إقبال العامة على هذه التآليف فراجت بضاعة القُصَّاص على نحو ما يصور لنا **ابن الجوزى** وكأنه يتحدث عن زماننا نحن:

(ثم خسّت هذه الصناعة فتعرض لها الجُهَّال، فبعد عن الحضور عندهم المميزون من الناس، وتعلق بهم العوام والنساء، فلم يتشاغلوا بالعلم وأقبلوا على القصص ومايعجب الجهلة، وتنوعت البدع فى هذا الفن.. وقد يكون الواعظ صادقا، قاصدا النصيحة، إلا أن منهم من شرب الرئاسة فى قلبه مع الزمان، فيجب أن يُعظم، وعلامته أنه إذا ظهر واعظ ينوب عنه أو يعينه على الخلق، كره ذلك، ولو صح قصده لم يكره أن يعينه على خلائق الخلق).

المسألة ليست بعيدة إذن عن التربّح وعن الهوى الشخصى، وما أحوجنا إلى أن نجرد الدين اليوم من هذا الهوى، وننقيه من هذه الأساطير.



الفريد هيروليتكا فحم، باستيل، ألوان زيتية على توال ٢٠٠ × ١٦٠ سم

ابراهيم عيسى

حديث غير عائلى عن
العائلة

لم يحظ عمل فنى فى مصر بمثل كل هذا الصخب والجدل (أو صخب الجدل) كما حدث مع «العائلة» أو «بالعائلة» .

فهو مسلسل يعد ـ حتى الآن على الأقل ـ أشهر عمل إبداعى؛ استطاع على مدى شهر رمضان أن يقدم مساحة من الأفكار اتسعت لدوائر ـ متشابكة ومزدحمة ـ من الآراء المقابلة والمضادة والمعارضة والمعضدة.

كذلك صار المسلسل (٢٨ حلقة) مادة خصبة متجددة لطرح اختلافات «مكررة» على مدى تاريخنا الفكرى كله .

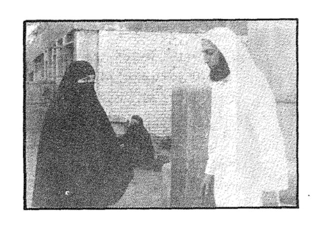
ولكثرة ما كتبته الأيدى والأقلام وغزارة ما طرح من افكار وأراء اصبح صعبا أن نغامر بالكتابة على ارض تم حرثها وزراعتها ـ وتجريفها أيضا ـ على صفحات اسودّت وابيضّت بشتى الأفكار.

والعودة واجبة إلى ما طرحه المسلسل الذى كتبه المؤلف وحيد حامد (بدا حياته كاتبا للقصة القصيرة وصدرت له مجموعة من الهيئة العامة للكتاب فى نهاية الستينيات كانت تحمل كل ما فى السيتينيات من سياسة وأدب متفق عليه او مختلف!!) واخرجه مخرج تليفزيونى له باع طويل فى الدراما الناجحة هو إسماعيل عبد الحافظ.

ماذا طرح مسلسل «العائلة» ؟!

مبدئيا لابد من المكوث عند «عتبة» نجاح العمل قليلاً .. واقصد بالنجاح هنا، القدرة على الحصول على نسبة من التلقى من النادر جداً أن يحظى بها أى عمل إبداعي في وطن يعاني مجمله من امية هجائية كاسحة ومن امية ثقافية خانقة؛ القصص المنشورة فى مصر ـ فى أقصى تصور جماهيرى لها ـ لا تتمتع بحظوة اكثر من بضع مئات من القراء (وهذا خير وبركة لوحدث) أما الكتب





(الفكرية أو النظرية) فيستحسن السكوت عن معاناتها فى الوصول للجمهور!؛ أما الشعر فيظل تواجده اللصيق بالناس حكراً على ما هو مغنى ومعزوف (..) فيما عدا ذلك فبعض الندوات وقليل من الصالونات ... وكفى.

إذن «العـائلة» نظراً لأنها عمل تليفزيونى فقد تمكن من الإمساك بحالة الجماهيرية؛ وخاصة أنه يطرح (كم مرة كررت هذا اللفظ!) موضوعاً مثيراً للجدل (وقد حُرم المصريون من هذه الفضيلة ردحاً من الزمن ....!).

إنه الإرهاب

أوقل إنه عن الإرهاب..

وأول المشكلات (لا أفضل مصطلح إشكاليات رغم أن قارىء مجلة «إبداع» قد يحبه !!) أن الإرهاب قد أصبح هدفا لنصال تكسرت عن نصال من المادة الإعلامية المصرية ـ مطبوعة ومذاعة ومرئية ـ وقد غرق (أو أُغرق) فى معالجات إنشائية دعائية حيناً؛ ثم فى معالجات فكرية «عُلوية» «نخبوية» لم تلق مردوداً على الساحة الواسعة بقدر تأثيرها (أو تأثير بعضها) على الساحة الضيقة للمهمومين والمشغولين بقضايا وطنهم.

إذن هناك مـأزق أولى لهذا العمل الإبداعى؛ أنه يغوص فى مشكلة مثارة أصلاً؛ يتحدث فى موضوع مبحوث أساساً.

لكن الحقيقة أن أول ما فعله **وحيد حامد** مؤلف العمل ، أن نحى جانباً نخبوية المعالجة،وقرر الالتحام المباشر مع وعى(إذا كان موجوداً) المشاهد، واضعاً فى اعتباره (وفى أوراقه) أن المشاهد يتعرف لأول مرة على الاختلاف (حق الاختلاف فضلاً عن حريته) ؛ لقد قرر أن يبدأ مع متلقيه من الصفر (وهو رقم له من يقدسه).

من هنا نشأت المشكلة الأخرى مع الناقد المثقف (أو الذى يدعى ذلك)؛ فقد رآه بعض المثقفين عملاً مباشراً تعليمياً دعائياً، وفضل آخرون أن يصمموه بنعوت وأوصاف أقسى وأكثر مرارة.

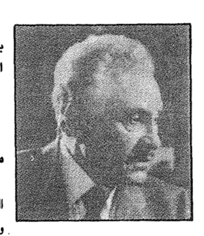
لكن الناقد اللبيب (وكل لبيب بالتفكير يفهم) كان عليه أن يعود إلى كمية الكتب التى درسها فى أكاديميته وعلى أيدى معلميه، ليعرف أن الدراما التعليمية المباشرة نوع من الفن الراقى المطلوب، وأنه ليس أحدوثة مصنوعة فى فندق المريديان (حيث يكتب **وحيد**

حــامــد) بل هو حـصـيلة تاريخ طويل من الإبداع ومنتــوج فـاعل ومـؤثر لكل عطاءات المبدعين فى دول شتى بما فيها الدول الغربية الأوروبية؛ ولعل أى دارس للأدب (أو قـارىء) يعلم أن الدراما التعليمية (منذ نشأتها فى الكنائس .... وحتى الآن) كانت فرعاً رئيسياً وقوياً فى بناء ثورات شعوب وتقدم أمم .

طبعا وحيد حامد ـ بعد كل إبداعاته ـ ليس فى حاجة إلى تلقينه دروساً فى الدراما ؛ حتي يتهمه البعض بتساقطات درامية فى العائلة، بل كان طبيعيا ـ إذا كنا أمام حالة نقد صحية خالية من الأمراض والشوائب ـ أن يدرك النقاد هذا الاختيار العامد المتعمد من وحيد حامد لشكل الدراما التعليمية المباشرة لغرس أفكاره وشخوصه فى مسلسله «العائلة» .

العائلة وكان لابد لها من إدارة حوار مباشر حار ـ وأحيانا حاد ـ مع المتفرج ؛ بل الخروج به من زاوية الفرجة (الضيقة الباحثة عن البهجة والمتعة) إلى زاوية المتلقي الإيجابى، أو المُطالب بالحصول (أو الوصول) إلى قناعة؛ لم يكن مطلوباً من العائلة تحريك المشاعر والعواطف بقدر ما كان مطلوباً منها أن تحرك العقول والأفكار. ومثل أى «جوقة» أو «كورال» على مسرح تعليمى متسع (لكل هموم التاريخ) نجد أبطال المسلسل فى لحظات من الحوار المتبادل الصاخب (بالأفكار وليس بالحناجر) ويكون التناظر سيداً لكل المواقف التى تجمع أبطال المسلسل فى لحظة الحديث عن الإرهاب.

الإرهاب .. هانحن نرجع إليه (وليس هناك أسوء من الرجوع إليه).



كان «العائلة» عملاً مهموما بالإرهاب؛ بحثاً عن مناقشة خطابه الدينى وجذوره الاجتماعية ..

هكذا دون لف أو دوران .

عائلة عائلها هو كامل سويلم (محمود مرسى) ناظر مدرسة اضطهد وظيفياً (أو سياسياً) فى مرحلة ما من الستينيات لكنه الرجل الذي يمثل الوعي المصري الديني والفكري، المتشرب لسماحة الدين وتراثه التاريخى؛ وقدرته على التعبير متسعة لكل رحابة الصدر وتعددية الرأى وتنوع الأفكار. كان هذا الرجل هو النموذج الأعلى تأثيراً والأوسع تواجداً على رقعة المسلسل؛ ليكون مبرر صناعة المواجهة الفكرية مع المتطرفين؛ وأحسب أن هذا النموذج وارد ومتاح واقعياً إلى حد كبير فهناك جيل مصرى من رعاة العلم الذين خرجوا من زمن جميل إلى زمن ملوث؛ لكنهم تمكنوا من الحفاظ على تماسكهم وصلابتهم المبنية على ارض مدعومة بالتفكير والوعى والاحتشاد بالتراث الحقيقى وكنوز الأفكار الإسلامية العميقة الرحبة؛ المفتوحة لعصرهاوليست مغلقة على نفسها أو محبوسة فى جداريات من «القولبة» و «التنميط» و «التلقين» الفكرى الذى يتهاوى ؛ فى أى لحظة مواجهة حقيقية ويتفتت مع غوغائية اى حقبة سياسية تقرر أن تحشو وتحشر فى أذهان الناس ما أرادت .

إذا كان «كامل سويلم» هو الشخص المبنى لأجل «النص» كله أو هو العمود الفقرى المصنوع لإقامة بناء المسلسل؛ فهو أيضا الشخص المفترض وجوده وتواجده لأجل إنقاذ العقل المصرى من براثن الأوثان الجديدة، وهو كذلك النموذج الذى يحتذى فى تربية أجيال جديدة على شاكلته او بشكله الحرفى؛ المطلوب(ليس من

أجل المسلسل فقط) بل من أجل الوطن استنفار وجود **كامل سويلم** الحالى؛ واستحضار صناعة **كامل سويلم** القادم (لا أستطيع أن أمنع نفسى من المقاربة بين اسمىّ سويلم فى كل من «الأرض» **لعبد الرحمن الشرقاوى** روائيا ثم **ليوسف شاهين وحسن فؤاد** سينمائيا وفى العائلة **لوحيد حامد** روائيا وتليفزيونيا).

هل يمكن لكامل سويلم أن يستمر.

هل يمكن لكامل سويلم أن يعود .

هل يمكن لكامل سويلم أن يولد .

(ضع علامات الاستفهام من عندك!)

مرة أخرى نعود إلى حالة النقد المسترخى الذى قذف هذا العمل الإبداعى بتهمة اختلاق «**كامل سويلم**» البطل الواحد والأوحد، وأشير إلى أن هذا الرجل (متوفر فى أجيال كثيرة لكنه غير مكتشف!!) فضلاً عن أن الرجل ـ فى نظرة مختلفة ومغايرة ـ لم يملك فى العمل كله سوى حقه فى التفكير وحريته فى التعبير ورغبته فى التغيير .

أما أنه غيرّ وبدّل ..

فهذا ما كان مطلوباً أن نعرفه من المتلقى ؟!

دعنا الآن من «**العلكة**» التى مضغها نقادنا المثقفون .. ونذهب إلى الخطاب الدينى الذى واجه المسلسل من رموز الكتابة المتطرفة.

حمّل البعض «**العائلة**» مسئولية «عدم توقير المساجد» .

نعم .. كانت هذه تهمة (..)

وآخرون ... رأوا فيها هجوما على الدين الإسلامى ولصق الموبقات كلها فى الجماعات الإسلامية ..

وانبرت صحف شتى لاتهام **وحيد حامد** بمعاداة البنوك الإسلامية ..

وفضّل آخرون أن يجعلوا من هذا العمل «مسلسلات الأجهزة الأمنية» .. ثم اشترك الجميع فى معزوفة المغالطات الدينية التى اتهموا بها المسلسل مستندين إلى قضية عذاب القبر التى طرحها العمل (لم يطرحها **وحيد حامد**، فقد كانت خروجا عن النص من **محمود مرسى** لكننى أراها قضية طرحها العمل كله بصرف النظر عن صاحب فضلها .. أو مسئوليتها)

ولا أظننى ـ كما لا أظن أن **وحيد حامد** ـ ينظر لهذه الاتهامات نظرة ترفع وكبرياء ..

فالمفترض أنها اتهامات دفاعية من التيار الأصولى المتطرف، تشرح لنا مافهموه من المسلسل (أو ما التقطوه منه) ، كما تبين لنا «مناطق الجروح الدمامل التى تؤلمهم اكثر» ، فضلاً عن انها توضح كذلك مجمل خطابهم السياسى والفكرى فى حالة الدفاع عن الذات (إلى جانب خطابهم الهجومى) تعالوا أولاً نعلن أن هذه مرة نادرة تلك التى يرفع فيها التيار الدينى لافتات الدفاع عن نفسه بعد أن كثرت وغزرت وتعددت وتكاثرت لافتات الهجوم على الآخرين ..

ثم تعالوا ثانياً لنتأكد أنه إذا كان التيار الدينى محط اتهام بالتمويل من الخارج؛ فإنه كذلك يلح هو أيضا على استخدام اتهام مكرور ويومى بأن المبدعين والمفكرين المناهضين للفكر الأصولى يعملون لحساب «**الغرب الصليبى**» وأنهم عملاء «**للحكومة وللنظام**» ..

من السهل إذن أن يطلع علينا أحدهم ليرى فى مسلسل «**العائلة**» عملاً أمنياً .. وهو كلام لا يتمتع فقط «بالغوغائية» بل

يتمتع كذلك بفضح الحالة الهروبية التى يعتنقها ويتشبث بها المتطرفون حين يجدون أنفسهم فى مواجهة هجوم فكرى أو جدل دينى وتاريخى معهم؛ وهذا يبرر أيضا فرارهم من مناقشة الأفكار المناهضة والمعارضة لهم بالتأكيد ـ وبالإلحاح ـ على أن أصحابها علمانيون مثلاً؛ أو شيوعيون على سبيل المثال .. أو صليبيون عملاء للاستعمار الغربى (..)

الاتهام بالعمالة هو أسهل الطرق للوصول إلى نهاية أى حوار .. لكنه سلاح يملكه الطرفان .. ومن ثم يستحسن السكوت عليه لأنه ـ وإن حمل ثقله التاريخى ـ إلا أنه لا يملك إلا منحة الغوغائية التى وهبها لنا الله سبحانه وتعالى فى الشرق كله .

أما الاتهامات الأخرى التى يلصقها المتطرفون بالعائلة وبوحيد حامد، فهى أقرب إلى الاختزال منها إلى الاحترام !!

فالسادة يقولون أن العمل ضد البنوك الإسلامية ..

وماله ؟.

فالبنوك الإسلامية ـ بما عرضه وحيد حامد ـ مطالبة حين ترد ، أن ترد على ما أورده فى العمل من ادعاءات وبينات؛ وكيف اتهمها بأنها أكذوبة ضخمة تعيش على الاحتيال باسم الدين .. بينما يقوم عملها كله فى جوهره، على أساس النظام المعمول به فى البنوك (غير الإسلامية) الفارق الهش الوحيد هو اللافتة وحجاب الموظفات (!!) لكن كل الخطاب الدينى المهاجم للعائلة لم يقترب من الأرقام والحقائق أو ما ادعى العمل أنه كذلك؛ لكنه يكتفى بأن الرجل يهاجم البنوك الإسلامية .

مرة أخرى وماله ؟!

أما الأخطاء الدينية التى جاء بها المسلسل فهى كثيرة من وجهة نظر المتطرفين، لكن أين هى؟!

لم يجب أحد، بل ثرثروا وثرثروا .. وكلما قرأت مقالاً فى هذا الصدد تمنيت أن أجد شيئا ذا قيمة ينفعنى فى إطالة هذا المقال (!!) لكن لا شىء ..

لا شىء حتى الصداع.

فأهم ما أخذوه على العمل أنه لم يعرض على الأزهر ..

يا سلام (!!)

لكن الأهم هنا ـ ونحن لهم هنا ناصحون ـ أن الأزهر إذا كان اليوم أداة فى أيديهم (أو هكذا يتصورون .. والحقيقة أنه هكذا أتصور أيضا) فمن الجائز جداً أن يكون أداة فى يد غيرهم غداً.

وأن المصادرة والتدخل الأزهرى يرد على أى تيار وفكر حتى الفكر الأصولى الدينى.

ما علينا ..

نعود إلى اتهامهم بأن المسلسل لم يعرض على الأزهر ثم نلتفت إلى بيانات الأزهر وتصريحات رجاله بين العائلة فلا نرى إلا مسألة «عذاب القبر» .

وقد صوّر الأزهر قضية عذاب القبر التى جاءت فى نهاية المسلسل أنها ضد الإجماع الفقهى فى الإسلام .

والحقيقة أن فى هذا بعض التغبيب فمن المؤكد أن أى إجماع فى الفقه الإسلامى لم ينف أبداً وجود خلافا معه .

كما لم يمح من الوجود المعارض له .

بمعنى أن الإجماع لا يعنى قطع دابر الاختلاف أبداً .. وإلا إذا كان هناك مالك إماما وفقيها، فلماذا كان أبو حنيفة ..

وكيف جاء الشافعى، وابن حنبل !!

أما أن وحيد حامد فى العائلة قد حقق نجاحاً يفوق التصور فى قدرته على التلاقى بجماهيره فقد حدث فعلاً .

أما وقد استطاع أن يصنع من هذا العمل الدرامى (الدرامى اكررها وليست خطأ مطبعياً) أن يصنع جدلاً فى الواقع المصرى .

فقد حدث فعلاً

أما وقد غضب المتطرفون عليه ..

فقد حدث فعلاً ..

وبمناسبة «فعلاً» فأجمل ما فى «العائلة» انه «فعل» وليس ثرثرة البعض فى سهرات مخصصة للثرثرة ... وأكل لحوم البشر.

●

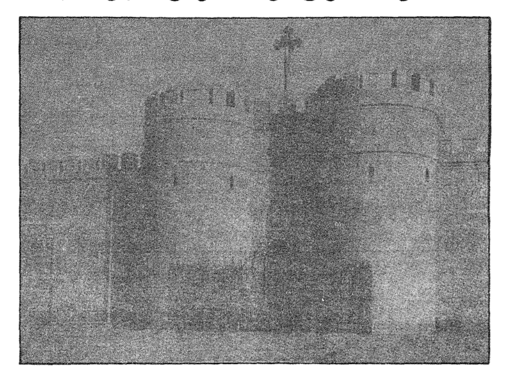


فى العدد القادم من إبداع

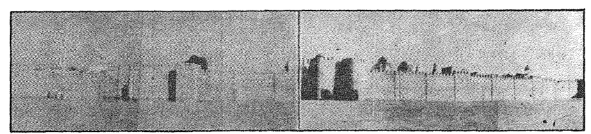
«محور خاص عن العقاد»

بمناسبة مرور ثلاثين عاماً على وفاته

الدير المحرق والعدوان الإرهابى



الدير المحرق



سور الدير المحرق بأسيوط

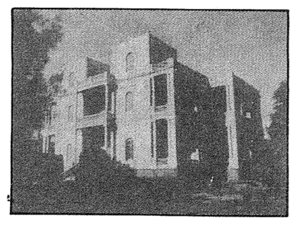
يعتبر الدير المحرق الذى تعرض فى الحادى عشر من مارس الماضى لعدوان إرهابى إجرامى، راح ضحيته ستة من رهبان الدير المسالمين المنقطعين للعبادة ومن الزوار الأبرياء، بخلاف الجرحى، يعتبر هذا الدير واحدا من أهم الأديرة المنتشرة فى جبال مصر وصحراواتها، وهو واحد من الديرين الباقيين من العصر البيزنطى فى منطقة الصعيد، أما الدير الثانى فهو دير الأنبا صموائيل المعروف باسم دير القلمون.

وكان الأنبا باخوميوس هو الذى شيد هذا الدير فى أوائل القرن الرابع، واختار مكانه الحالى فى سفح الجبل الغربى لبلدة (صنبو) بأسيوط، لكى تتحقق العزلة وتتم العبادة فى مأمن بعيدا عن اضطهاد الحكام وشرور المجتمع الفاسد.

أقيم الدير على مساحة تسعة أفدنة، ويحتوى الآن على أربع كنائس وقصر وعدة قلايات للرهبان. وهو من المزارات الدينية المهمة التى يؤمها السائحون ويقصدها المصريون من المسلمين والمسيحيين.



أيقونة تمثل هروب العائلة المقدسة من الدير المحرق



قصر الدير المحرق

حازم هاشم

صـــالـــــون
الحـاجة مشيـرة

«ملك الملوك إذا وهب لا تسـألن عن السـبب» هذا أول مـا يطالعك بخط عريض فى الإطار المذهب الأصفر الفاقع الذى يتصدر صالة الشقة فلا تخطئه العين عندما يفتح الباب، وقد حاول البعض ـ من باب الحسد و «الدعبسة» ـ أن يعرف السبب فى ثراء رب البيت من الجذور فلم يظفر هذا البعض بسبب!، بجوار لوحة «ملك الملوك» استقر إطار مذهب أصفر فاقع كذلك وفيه شهادة مكتوبة موقعة ومختومة لرب البيت من رئيس مصرى راحل بخاتم الرئاسة، يشكر فيها الرئيس الراحل ويقدر لرب البيت «جهوده وأداءه الممتاز وخدماته حتى النصر»!، وهذه الشهادة موضع فخر واعتزاز رب البيت فهى آيته الوحيدة على وطنيته عندما كان متعهد توريد اللحوم لقطاع من قواتنا المسلحة!، وعندما يراود بعض سامعيه الأمل فى أن يتحدث رب البيت عن البدايات. يقطع هذا الطريق على هؤلاء بالإشارة إلى لوحة «ملك الملوك» ولا مزيد !.

وكل ما فى الشقة الواسعة مذهب! من الصالونات إلى الأسرة وحتى «بلتكانات» الستائر أطر الآيات القرآنية على الجدران وصور رب البيت فى المناسبات المختلفة مع بعض المسئولين وحتى صورة زفافه إلى «الحاجة مشيرة» وصور الأنجال الصبيان والبنات «المحجبات» مذهبة مذهبة!، لكن .. كيف دخلت ـ ودخل غيرى ـ إلى هذا العالم المذهب؟!.

إليك القصة .

بطاقة دعوة

ظلت بطاقة الدعوة تصلنى بانتظام فى نهاية كل شهر. أهملت الدعوة مرات ومرات. لكن الإلحاح استدرجنى للذهاب . البطاقة صغيرة خضراء. مكتوب عليها «الحاجة مشيرة ناصر تدعوكم لصالونها الإسلامى الثلاثاء القادم ـ كالمعتاد ـ الثلاثاء الأخير من كل شهر ـ ت .... العنوان ...... عندما وصلت إلى المكان فى الموعد



المضروب وجدت مالم أتوقع!. الشقة ثلاث شقق واسعة مفتوحة بعضها على بعضها، فلا أبواب إلا ما يفصل بين أهل البيت والغرباء، صالة مستطيلة رصت فيها كراسي صفا وراء صف، هذه لجمهور الصالون الجالس ليواجه كنبة عالية جلس عليها بعض مشاهير الوجوه من رجال الدين الرسميين!، كاميرات تليفزيون وكشافات الإضاءة الباهرة مسلطة على الكنبة دوما، وبين الحين والحين تلتفت الكاميرات إلى جمهور الكراسي لكنها ترتد بسرعة إلى الكنبة بعد إشارة من بضة محجبة تخصصت في تقديم البرامج الدينية التليفزيونية!، تعلقت أنظار رجال الكنبة بالقادمة من خلف جمهور الكراسي وتعالت صيحات ترحيبهم والبضة المحجبة التليفزيونية تنطلق عقيرتها . تغطية على ضجة الموجودين - بلهجة إعلانية مبتهجة .. الحاجة مشيرة !

هذه هي صاحبة الصالون . يلفت الانتباه هذه الملابس الطويلة الفضفاضة والحجاب المزركش «الشفتشي على الآخر» و« كلاكيع» لحم «ملبس» بالدهون لا يخفيها ثوبها الذي تخب فيه، لكن أوضح ما في هذه «الكتلة» المتحركة غلظة أشكال المصاغ الذهبي الذي تحلت به صاحبة الصالون !

يلمح جمهور الكراسي رجال الكنبة وقد خفوا للسلام على صاحبة الصالون قبل أن تجلس على كرسي مذهب ضخم يتسع لها، وضع بعناية متاخما للكنبة لتواجه مع رجالها جمهور الكراسي .

من زاوية جانبية في الصالة خرج رجل يتابط ميكروفونا طويلا وضعه أمام جمهور الكراسي، وبحيث لا يحجب رجال الكنبة عن الأنظار. تقدمت البضة المحجبة التليفزيونية إلى الميكروفون وأخبرتنا أن الحاجة مشيرة - صاحبة صالون ستوجه كلمة إلى ضيوف الصالون. كلمتها المعتادة في بداية كل صالون تحركت الحاجة مشيرة «بالعافية» متظاهرة «بالكسوف» ورجال الكنبة يمطرونها بكلمات ثناء مشجعة.

من أي «عك» بيننا تتدفق ؟!

تناولت الحاجة - وهي تواجه الميكروفون وجمهور الكراسي - لوحة معدنية عريضة طويلة أنذرتنا بأن كلمتها مطولة!، الكلمة بدأت بالترحيب الموجه إلى رجال الكنبة كل واحد باسمه ومنصبه ، ثم رحبت الحاجة - في غير اعتناء - بضيوف الكراسي في جملة مقتضبة!، وبعد ذلك مباشرة توجهت الحاجة بالترحيب الحار الموجه إلى البضة المحجبة التليفزيونية وبرامجها المجيدة مع الذين شرفوا الصالون من رجال الإعلام ! وقد لاحظت - كما لاشك لاحظ غيري - أن كلمة واحدة من كلمات الحاجة مشيرة - ومازلنا في أول كلماتها - لم تخل من خطأ ! ، ومع ذلك فإن رجال الكنبة - وهم ولاشك أعرف باللغة من الجميع - لم يبد على وجه أيهم أدنى انزعاج!. فلما افاضت الحاجة مشيرة في شرح موضوع ندوة صالون الليلة وكشفت عن موهبة عجيبة في الإطاحة بكل قواعد اللغة !، ووسط توقعات جمهور الكراسي بعدم النجاة من محنة «العك» هذه قبل ساعة على الأقل !، فاجأت الحاجة مشيرة الضحايا بأن الكلمة قصيرة قصيرة لا تتناسب مع طول وعرض اللوحة التي قرأت منها ما قالت !

وعندما أنتهت الحاجة مشيرة وناولت اللوحة المعدنية إلى الذي جاءها بها، حملها الرجل فبان وجهها الذي يحمل كلمات الحاجة، بأحرف ضخمة دقيقة التشكيل!، وقد أفادت إحدى محترفات حضور الصالون من جمهور الكراسي - وقد ظنت أنها تهمس ! أن الحاجة مشيرة «تفك الخط بالكاد!، وأن أحدهم يكتب لها كلمتها في بداية صالون كل شهر!، وقد عجبت لهذا «العك» الذي تدفقت به علينا الحاجة مشيرة رغم كل هذه الرعاية المشمولة بها !

اضطررت بعد ذلك اضطرارا إلى التأكيد فى هذه الليلة من أننا فى عام ١٩٧٥!، وكان موضوع الندوة هو ما اضطرنى إلى ذلك!، «هل الرجل الذى تعمل زوجته رجل أم ماذا؟!» !! أظن أن الكثير من الجالسين الرجال قد شعروا بالإهانة التى وجهت لهم بعنوان الندوة !، لعل بعضهم - وزوجته تعمل - قد استعد لنقاش ساخن بحق الدفاع عن رجولته!، لكن البضة المحجبة التليفزيونية - كانت زوجة لرجل فيما أعرف ! - أحبطت كل محاولات دفاع البعض عن رجولته!، فقد اتفقت إرادتها - مع إرادات الحاجة مشيرة صاحبة الصالون ورجال الكنبة - على أن عمل المرأة لا يجوز!، فالرجل مكلف بإعالتها هى وأولادها ومن يترك زوجته للعمل فهو مشكوك فى رجولته!، والسلام عليكم ورحمة الله . انتهت الندوة فهيا إلى الطعام كما نادى المنادى!. فاحتجت مرة أخرى إلى التأكيد من أننا عام ١٩٧٥ !.

لم يتقدم أحد إلى المائدة الا بعد أن سبقت الحاجة مشيرة ورجال الكنبة والبضة المحجبة التليفزيونية وصحبها الفنيون إلى الصدارة!، وكان واضحا من أصناف الطعام أن «جهود رب البيت وأدائه الممتاز وخدماته» فى توريد اللحوم قد امتدت إلى البيت وصالونه الإسلامى!، وبرهانة فى ذلك لا يحتاج إلى النظر فى شهادة تقدير جيدة موقعة أو مختومة من أحد !

كان من الواضح أن الكل - رجال الكنبة والبضة المحجبة التليفزيونية ومعاونيها وجمهور الكراسى - مدرك أن الطعام هو العائد الوحيد من حضور هذا الصالون!، ولعل الحاجة مشيرة تدرك هذا كما يدركون!، ليس دليلى على إدراكها هذا أنها انهمكت فى الأكل! بل لأنها راحت فى اهتمام بالغ تكوم أمام كل من طالته يدها تلال من اللحم بأنواعه خاصة رجال الكنبة الأقرب!، فلما كاد الانتهاء من الحلوى وشرب الشاى وقفت الحاجة مشيرة مودعة للجميع على موعد فى الصالون القادم .

كيف انفض الصالون ؟!

لم أذهب بعد ذلك إلى الصالون، الذى واصل نشاطه بدليل أن البضة المحجبة التليفزيونية جعلت من انعقاده فقرة ثابتة فى برنامجها التليفزيونى الشهير!، هذا غير بعض الصحف والمجلات التى تولى بعض محرريها الإشارة إلى الصالون بمناسبات دينية أشهرها حلول رمضان المبارك وليلة الإسراء والمعراج ومولد النبى صلى الله عليه وسلم، حتى اهتزت مصر لحادث الاغتيال الشهير فى السادس من أكتوبر عام ١٩٨١، وضمن المطاردات الأمنية المحمومة للتنظيم الدينى الذى تولى تخطيط عملية الاغتيال ، اكتشفت أجهزة الأمن أن أحد أعضاء التنظيم قريب للحاجة مشيرة، فكانت مداهمة بيتها فى حملة البحث عن هذا القريب الهارب، وسين وجيم بين الحين والحين للحاجة مشيرة ورب بيتها عن الأماكن المحتملة لاختباء القريب، هنا .. أحسست الحاجة مشيرة بالقلق، فرأت أن من الأحوط قطع كل صلة لها بمايمثله القريب الهارب، ففضت صالونها الإسلامى !.

عبد الوهاب البياتي

الساحـرة

(١)

لا تبطلى السـحـر الذى بيننا وتطفـئى المصـبـاحَ فى الدربِ
حـمـامـةٌ أنتِ، وعشٌ أنا منقـارها الأحـمـر فى قلبى
ينقـر حـتى لا أرى مـهـرباً إلا بـأن أمـوتَ فـى الحـبِ
جـئـتكِ من بابلَ مـسـتـغـفـراً فـهل تُصـرين على صلبى؟!
هـا أنذا أقـبع فـى حـانةٍ أقـتل وحش الـليل بالشُربِ
يموت ضـوء الفـجـر فى بابهـا وتُشـرق الشـمسُ من الغـربِ
أعـود للبـيت وحـيـداً كـمـا يـعـودُ جندىٌّ من الحـرب
أراك فـى المرآة تـفـاحـةً شـهـيـة نائمـة قـربى
ألمسُهَا لكنهـا تخـتـفى .. وعطرهـا يـفـوح من ثوبى
أقـول للمـرآة مـاذا جـرى؟ ومـا الذى يدور فى الغـيب؟



بيوسيميجيني ١٩٢٠

لا تُبطلى السحر الذى بيننا   حسبى الذى ما قد جرى حسبى

(٢)

وُلدتُ فى المنفى وها إننى   أموت فى مملكة السحرِ
علقت قيثارى على بابها   وامتلكتنى ربةُ الشعر
اصبحت من فرط احتراقى بها :   نهر جنونٍ فى دمى يجرى
كتابتى رسمٌ لأصواتها   وبوحها الهامس فى الفجر
فى أى برجٍ وُلدت؟ وجهها   يقول للسائل لا أدرى
ترنو إلى البعيد، لكنها   تقرأ ما يجول فى فكرى
عيونها تغوص فى باطنى   ويداها تعبث فى شَعْرى
الحجر الأخرسُ فى بابلٍ   كلمّنى بلغة الطَيْرِ
لمّا رآها فى طقوس الهوى   تبكى على «تموزَ» فى السر
عائدةً من عالم السحر والـ   غموضِ والمدائن الخضر
قلتُ لها: من أنت؟ قالت: أنا   ساحرة سَقَتْكَ، من خمرى
منازلى هناكَ، فاذهب لها   لعلها تشفيك من سحرى
شيطانة كانت لشعرى، أرى   عيونَها فى الصحو والسكر
امسكتها هيمان فى غمرة الـ   إحباط والجنون والقهر
كشفت عن قناعها فى الكرى   قبلّت فاها وهى لا تدرى
حتى إذا ما مُتُّ عادت إلى   بلادها، لتصطفى غيرى

سمك مشوى



لم يكن سهلا علينا أن نغادر مدينة السويس. والأصعب على النفس أن نغادرها وحدنا بدون أبى. لكننا مع ذلك غادرناها ذات لحظة واجمة تجمد فيها كل شئ ، الزمن والهواء والدماء فى وجوه أمى وإخوتى. غرقنا فى ذهول أشد من ذهولنا يوم تأكدنا من النكسة ومن أن الجيش المصرى قد تاه وتشرد فى الصحراء بدداً وأن جميع مطاراتنا الهشة قد تم تدميرها قبل أن يبدأ تدمير بيوتنا..

كالأوزة المهيضة الجناح تجولت أمى فى كل أنحاء الشقة مرات لا حصر لها، أتت فى كل مرة بشئ جديد نسيت وضعه فى الجولة السابقة؛ حتى فِرد الشباشب القديمة التى تقذف بها القطط وتسحق الصراصير عبأتها فى الصرة الأخيرة التى لم تربطها بعد؛ فيما تحلقنا حولها صامتين جالسين فوق البطاطين والألحفة والمراتب والوسائد المبرومة المربوطة الممدودة كجثث قتلانا فى شوارع المدينة وكل حواريها تنتظر من يرفعها. وقالت لأبى المتقرفص على عتبة الباب مستغرقا فى شروده الحزين مرتديا بدلته الصفراء الكالحة التى يتسلمها كل عام من هيئة السكك الحديدية كعامل دريسة وكانت يدا أمى ممسكتين بأطراف الصرة استعدادا لربطها:

ـ «هيه! راجعت نفسك؟!»

- «نعم!»

قالها مبتورة غامضة غاضبة..

- «ستجئ مَعنا؟»

- «لا!»

خرجت من فمه دون أن يحرك شفتيه، حاسمة قاطعة ونهائية. فى الحال شرعت أمى تربط الصرة بعصبية شديدة كأنهاتقفل على الموضوع إلى غير رجعة. وكان وجهها الفلاحى العتيق المدور قد تكورت وانعجنت فى بعضها. صارت قامتها القصيرة السمينة المدملجة تهتز وهى تقرِّط على الرباط بقوة تعقد فوق العقدة عقدات من يراها لا يقتنع أن هذه الشابة النشطة القوية العضلات قد أنجبت خمسة صبيان أصغرهم أنا فى معهد الخدمة الاجتماعية وأكبرهم حلاق سيدات كسِّيب أغرى إخوته الثلاثة الباقين بالانتساب إلى نفس المهنة؛ وثلاث بنات تزوجن فى بلاد مختلفة..

أخى الكبير محمد جاء بالسيارة. فوجئنا به يصعد فى صحبة التبَّاع قائلا: «لا يجب أن يسرقنا الوقت!». فشرع التبَّاع يحمل أول لفة فراش على ظهره بمساعدة إخوتى. فقال أبى كأنه يريد أن يكسِّر مجاديفنا بالخوف فلربما تراجعنا عن الرحيل:

- ربنا ينجيكم من الغارات! ابعدوا عن طريق الكنال!

قالت أمى:

- «الرب واحد والعمر واحد!»

- «صدقت! ولو كان مكتوبا لنا الموت لمتنا من وقت طويل فات! هذه أعمار بيد الله! دانة المدفع كانت تمر لصق دارنا لتدخل دار الجيران!»

- «وفى المرة القادمة تصطادنا بعد أن صارت شقتنا عريانة!»

- «إنها أفضل من الشحططة والبهدلة فى بلاد الناس!»

- «الحمد لله أن لنا أهل فى بلدة دَمَلّيج منوفية نذهب عندهم!»

- «غدا يضيق الأهل حتى بأنفسهم!»

- «نقطنا أنت بسكوتك!»

- «ربنا معكم! سلموا لى على بلدة دَمليج بحالها وخصوصا أهلك كلهم!»

- «لن أسلم على أحد!»

- سإه! أنت حرة! الله الغنى!»

- «من يريد أن يسلم على أحد يروح بنفسه يسلم!»

عند ذاك لاذ أبى بالصمت؛ صار يتفرج على العفش وهويخرج قطعة قطعة. أخيرا نطق:

- «طب وهدومى؟!»

- «ها هى!»

وأشارت إلى صرة صغيرة جنّبتها فوق مُلّة السرير الخشب الذى صار عاريا كجسد عجوز شكله منفر.

وكنت آخر المنصرفين؛ فراقبت أبى وهو يشيّع الجميع واحدا واحدا، ومع كل واحد تنهار من ملامحه كتلة من الدماء، حتى بدا أصفر الوجه متغضن الملامح تعيسا ضعيفا مهزولا، كطفل ترك أهله فى صحراء موحشة، وقد تحجرت الدموع فى عينيه من فرط الرعب. ثم انتبه لوجودى، فردت الدماء فى ملامحه قليلا. لاذت بى نظراته الملتهفة وأنا أغادر باب الشقة. طفرت الدموع من عينى؛ ودوى فى الفضاء هدير القنابل الصاروخية فزلزلت الكون كله وانتفضت أنا كريشة فى مهب الرياح؛ فى حين بقى هو متجمدا فى مكانه لا يقوى على الحركة؛ مع أن الجدار من خلف ظهره قد ارتج. وجدتنى أقول له فجأة:

- «سأبقى معك! ما يجرى عليك يجرى علىَّ!»

هتف كمن ردت فيه الروح:

ـ «راجل زى أبوك! إن شاء الله إنت اللى حتنفع فيهم!»

شعرت كأنه يرشونى ليغرينى بالبقاء؛ فثمة رعشة فى صوته أنبأتنى بأنه رغم ترحيبه ببقائى خائف علىّ من هذا البقاء. جريت إلى الشباك المطل على الحارة؛ فتحته وصحت بأعلى صوتى:

ـ «سأبقى مع أبى! توكلوا أنتم!»

لكن السيارة كانت تحركت بالفعل ظنا منها أننى ركبت معهم؛ فلم أكرر صيحتى. أغلقت الشباك وجلست فى مواجهة أبى وقد شعرت أن خيطاً ما كان يربطنى بالحياة قد انقطع وانتهى الأمر.نبت فى ذهنى خاطر يشى بأننى ربما نجحت فى إقناع أبى بعد يوم أو يومين بالرحيل، معزيا نفسى بأنه لابد سيضطر إلى الموافقة رغما عنه بعد أن تزداد الحالة سوءًا، سيما وأن القصف لا يتوقف إلا ليعطى الناس وهما بالتوقف لكى يستأنفوا الحياة فينقض عليهم من جديد..

غرقت المدينة فى جب ظلام حالك ذى سقف سميك تلمع فيه بوارق اللهب الخاطف وكأن مردة الظلام يخرجون ألسنتهم الساخرة العابثة. ما أن يختفى بريق اللهب حتى تتفجر السماء من فوقنا من تحتنا من حوالينا ورائحة البارود ممزوجة برائحة الخوف برائحة عواصف التراب العطن المتصاعد من جوف هديم متراكم لا ينى يتجدد بلا نهاية. طعم التراب والدخان يبقيان فى حلقى فى أنفى فى صدرى؛ تراب عتيق لزج رطيب زنخ كعرق العبيد. لدوى الانفجارات طبقات صوتية متعددة ذات ترددات تنداح فى الأفق لترتد عائدة وقد ضوعفت وازدادت كثافتها فتضرب جدران البيت فى مقتل. تتفجر الثوانى والدقائق تتفتت تتبعثر يستطيل عمر الرعب. دُرِّبت أذنى على تمييز صوت انشراخ الفضاء من صوت انفجار القنبلة من صوت انهيار الجدران على الأرض وانكفاء عمائر بأكملها فوق بعضها البعض. ما بين حين وحين يعبث الهواء المسموم الملئ بالخبث بصوت بشرى ما يلبث حتى ينكتم فى الحال، وعويل نساء يتطاير مترنحاً فى الهواء كطائرات ورقية سرعان ما يصادفها التحليق فالاختفاء التدريجي. مثلما العماليق عن دهس جحور النمل فى سيرها تخطئ صواريخ الطائرات وحاملات القنابل أعشاشنا القزمية الحائلة المندسة فى أمعاء المدينة. معظم ما انهار من دور فى حوارينا زلزله صوت انشقاق الهواء فحسب أثناء ارتحال القذيفة إلى مستقر لها..

كل ذلك وأبى متقرفص فى مكانه المفضل بجوار الباب فوق فروة خروف كان قد ذبحه يوم فرحه ليلة دخلته على أمى منذ ثلاثين عاما. ما يكاد ينتهى من تدخين السيجارة حتى يسرع بلف غيرها مطمئن البال طالما أن جميع النوافذ مدهونة بالأزرق القاتم. لا ينى يردد مع كل قصف: «طيب! طيب يا أوساخ يا أولاد الوسخة! إفتروا زى ما انتو عاوزين ما هى آخرتكم قربت! واد يا حسن! يا ترى أمك خدت معاها المطبخ كله؟!». قلت: «ما أظنش»؛ ونهضت فى الحال هرولت إلى المطبخ وجدت كل شئ كما هو: البوتاجاز والثلاجة الثمانية الأقدام والمطبقية بكاملها والحلل الألمونيوم. أمى التى جُبلت على الحنان تركت على سطح البوتاجاز حلة أرز؛ رفعت غطاءها فوجدتها ملآنة بالكشرى بعدس أصفر، فوقه عشر بيضات مسلوقة مقشرة ليتعشى بها أبى إذا ما أصر على البقاء أو تأخذها إذا وافق على المغادرة. تذكرت أننى جائع وأن أبى لم يأكل طول النهار. جئت بالحلة وملعقتين؛ تقرفصت أمامه وهى بيننا. أكلنا وصوت القصف يزحزح الحلة فنعتقلها بيد الملعقة أو نسندها بيدنا. حاول أبى أن يستدرجنى للانبساط؛ قال باسماً: «ما ألذ أن تموت وأنت تاكل!» ثم مسح شاربه الكثيف المسترخى على جانبى شفتيه، واعتدل فى قعدته راح يبرم سيجارة من علبته الصفيح الممسوحة المتغضنة؛ قال:

ـ «أما لو كباية شاى قبل الصواريخ ما تفرتكنا؟ على الأقل نموت ومزاجنا معدول! أنا أصلى باحب السويس دى قوى ياواد يا حسن!! هى عندى زيكم بالضبط يمكن اكتر ما اعرفش ليه لكن آهو باحبها وخلاص! كل اللى أعرفه عن تاريخها إن ابويا خدته السلطة مع ناس كتير عشان يغوطوا الكنال! وما رجعش من يومها يعنى أنا ما شفتوش أصلا!! الكلام ده كان حوالى سنة ١٩١٠ وكان ابويا لسه عريس! أبوه ما كانش عنده غيره وجوزوه بدرى عشان يفرح بيه! يادوبك حط بذرتى وتانى يوم خدوه الغفر ما رجعش!! لما كبرت قالوا لى! جيت من المنوفية على هنا قلت يمكن الاقيه واتعرف عليه جايز تكون واحده من بنات البندر لافت عليه وخدته!! إيش قولك ياد يا حسن إنى قعدت سنين طويلة يتهيألى إنى حاقابله؟! وكل ما يصادفنى واحد يشبه أوصافه آخد وادى معاه فى الكلام الاقيه مش هوه مع انه يشبه له فى كل حاجة سمعتها عنه! يعنى أقول هوه ومش هو!! كل واحد قول هوه يطلع مش هوه! ومش هوه يمكن يكون هوه!! قول لقيت لى بيجى سبعتلاف تمنتلاف أب هوه ومش هوه!! لكنى حبيت الكنال! والسويس ! ربنا رزقنى فيها! وظيفة فى الحكومة واتوظفت! شغل فى المينا بعد الضهر واشتغلت! لولا

كده ما كنتش قدرت أتجوز أمكم ولا أخلفكم! إدتنى كل حاجه طلبتها من ربنا واتمنتها!! وأول ما تقع فى وكسة زى دى أسيبها وامشى؟! دى حتى تبقى قلة أصل! مش فيه ناس هنا من أهالينا بيحاربوا؟ دول مش لازمهم حد يخدمهم ويقدم لهم مساعدة؟! إذا كان ولاد القحايب اللى بالى بالك سابوها وهربوا نعمل احنا زيهم؟! وطربة أبويا اللى ما شفتوش ما يحصل أبدا أبدا!!!».

وكنا قد شربنا ثلاثة أدوار من الشاى الثقيل المخروط على وابور السبرتو حينما تناهى إلى سمعنا صوت آذان الفجر يبعثه ميكرفون قادم من جهة سيدى الغريب. صاح أبى فى ورع وابتهاج:

ـ « الله أعظم والعزة لله! لسه البلد فيها ناس اهه يا حسن! الحمد لله ان ربنا لسه موجود والكنابل مقدرتش تسكته! إيه رأيك يا ولد نقوم نصلى وندعى يمكن ربنا يعطل الطيارات دى ويهدها شوية؟ ما تخافش حنصليه هنا! بس نقوم الأول نتوضا!»

فوجئنا أن المياه مقطوعة عن الصنابير مثما انقطعت الكهرباء عن المصابيح. أفرغ أبى مياه القلة الفخارية ـ المغرم بالشرب منها ـ فى زجاجة من زجاجات الثلاجة حتى لا تضيع فى الرشح. ودعا لأمى دعوتين حارتين لمّا تبين انها عملت حسابها فملأت بعض الجراكن وركنتها تحت حوض الحنفية..

لأول مرة أركعها، وخلف أبى؛ فكانت صلاة مهيبة إلى أقصى حد؛ وكان صوت أبى وهو يتهدج بقصار السور التى يحفظها يزيدنى رهبة وجدية واقترابا حقيقيا من الله فى تلك اللحظة الجهنمية بكل معنى الكلمة. بعدها أخلدنا للنوم فى مطرحنا؛ فإذا بى أجدنى مندساً فى زحام هائل تبينت انه مولد كمولد السيد البدوى وكنت فرحا نشوانا إذ أجرب قوتى فى دفع قطار البمب فتتوالى المفرقعات فأنتقل إلى التنشين بالبنادق على البمب أيضا فلا أخطئ الهدف فأصيح فى كل مرة صيحة انتصار ضاحكة فيما يصفق لى المتفرجون..

حينما فتحت عينى كانت الشمس تصهر اللون الأزرق على الزجاج تتسرب من مسامه ومن فتحة الباب الذى تركناه مفتوحا. نهضت جالسا فلم أجد أبى بجوارى؛ بحثت عنه فى أنحاء الشقة فلم أجده. بيد مرتعشة فتحت الشباك المطل على الحارة فهالنى منظر الخراب المتوحش. فى البعيد الذى انكشف أمامى لم أجد حارتنا؛ بركت البيوت ركعت على الأرض هديما متكوما فانفسح المدى أمامى. رأيت جدران

عمائرهائلة تقوضت فبانت فراغات الحجرات بما فيها من أسرّة ودواليب وغرف جلوس وسفرة؛ بانت مطابخ ودورات مياه مبقورة البطون؛ وعمائر أخرى انعوجت وتكسرت قاماتها؛ أذرع وسيقان وأدمغة تبرز بين أكوام الهديم وكلاب ضالة تحوم حولها؛ حقائب مدرسية وأنابيب غاز، حلل وأطباق مهشمة؛ أجهزة تليفزيون أمعاؤها فى ناحية وصناديقها الفارغة فى ناحية؛ جدران داخلية تظهر من طوابق الفجوات ملونة بالأخضر والوردى والكريمى الكالح؛ معاطف وقمصان نوم علقت أثناء طيرانها فى شبكات الهوائيات المغروزة كخيال المآتة. انكسر قلبى؛ هوت نظراتى تبحث عن أرض حارتنا. نبت من خلف الهديم المواجه رأس سرعان ما تبينت فيه رأس أبى؛ أخذ الرأس يعلو على رقبة؛ والرقبة تعلو على كتفين مقفعين ليظهر صدر البدلة الصفراء محاطا بذراعين تحتضنان لفة كبيرة من ورق شكائر الأسمنت تطل منها أوراق خضراء لعلها من شجر الموز أو الخروع. عندما اكتملت قامة أبى فوق سنام الهديم صار بإمكانى - فى وقفتى فى شباك الطابق الرابع - أن أصافحه؛ بل صار بإمكانه أن يدلف داخلا من الشباك. ميلت جذعى كله ناظرا فى الأرض أبحث عن الباب الذى خرج منه؛ فإذا الهديم قد أكل مساحة الحارة وامتدت الأحجار وقطع الطوب إلى عتبة بيتنا من الداخل فحمدت الله أن أمى لم تر هذا وحمدت لها رجاحة عقلها وإصرارها على ضرورة الرحيل فى لحظة ملهمة. اقترب أبى كثيرا من الشباك فانخفض قليلا. رفع ذراعيه الطويلتين إلى أعلى باللفة؛ فمددت ذراعىّ عن آخرهما وتلقفتها منه فى حرص شديد فإذا هى كما توقعت لفة سمك طازج سخى شهى: بلطى وبورى وبياض ودنيس. قال بعد أن اطمأن إلى سلامة وصول اللفة، فى فرح طفولى بهيج:

- «ورينى شطارتك بقى يا حسن!فاكر أمك بتشويه ازاى؟ زى ما كانت بتعمل بالضبط إعمل! مش باقول لك البلد لسه فيها ناس؟ لقيت تلاته من زمايلى مارضوش يهاجروا! فرحت بيهم حلفت طلاق تلاتة لاعزمهم على الغدا!! ساعة ولا ساعتين تلاته بالكتير وحنيجى نتغدى! إسمع! إسلق لنا شوية رز! ضرورى تكون بتعرف! يلا يا بو على ما تضيعش وقت!»

وقفل عائدا يتسلق الهديم يتعثر فى نتوءات صلبة. فرِحت بوجود شئ انشغل فيه. جعلت أستعيد منظر أمى وهى تنظف السمك جيدا تشق بطنه تستخرج أمعاءه تحتفظ بالبطارخ تحشو البطن بخلطة

الثوم والحباش تشعل النار تحت قطعة الصاج العريضة حتى تلتهب ثم تغمس السمك فى النخالة وتضعه فوق اللهب. قمت مثلها بتنقية الأرز وغسله قلوت حفنة منه فى السمن ثم أضفت البقية وزودته بالماء وخفضت شعلة النار تحته وانصرفت إلى شوى السمك..

فرشت طبق الغرف الكبير بالورق الأخضر، رصصت فوقه السمك المشوى فى منظر بديع. كان المطبخ ملتصقا ببلكون صغير محندق يطل على منور البيت؛ فيصنع مع بلكون الجيران المواجه تقابلا أليفا حميما. دخلته؛ ارتكنت بمرفقى على حافة البلكون المبنية بالطوب المغفق بالأسمنت. تذكرت زوجة جارنا الطيبة أم الفت وهى تنشر غسيلها فوق هذه الحبال التى لا تزال ممتدة حول بلكونهم هذا؛ وكيف كان يحلو لى استراق النظر من المطبخ إلى جسمها البض وأفخادها وأردافها الممتلئة وقد التصقت عليها الثياب المبلولة بماء الغسيل. أين تراها الآن قد هاجرت بأولادها وزوجها العجوز الذى يعمل كناسا فى البلدية؟ أتراها تتحول إلى عاهرة فى بلاد الناس والغربة؟ طوال سنى جيرتها لم نعرف لها أهلا ولا بلدا فأين تكون قد ذهبت وتركت كل شبابيكها مفتوحة يحيط بها الهديم من ثلاث جهات؟ أصبح بلكونها مزرعة للقطط الضالة تتعارك فى شراسة وجلبة هائلة..

دقت الساعة فى مذياع مجهول المكان واهن الصوت ثم انبعثت موسيقى نشرة أخبار الخامسة ثم ما لبثت أن اضمحلت تماما. كل هذا الوقت مضى ولم يأت الضيوف بعد؟! حملت طبق السمك؛ وضعته على حافة البلكون. خيم على المدينة سكون خرافى عميق ما أن أدركته حتى اندفع القصف فاستمر بغير انقطاع لمدة طويلة ارتفع إلى ذروة كثيفة ثم كف تماما لمدة طويلة جدا. مضيت نحو الشباك أستطلع قدوم الضيوف. جابهنى الدمار تسطع فوقه الشمس المحمَّرة ؛ ليس ثمة من بشر على الإطلاق. إذا بقلبى يسقط فى أثر دوى هائل خلف ظهرى ارتجت له الأرض لكنه لم يكن قصفا. استدرت فزعا وقد نشف ريقى غاضت الدماء فى عروقى؛ إنه صوت سقوط شئ ثقيل على أرض المنور. توقعت أن يكون طبق السمك قد اختل توازنه فسقط. اندفعت أجرى إلى البلكون. وجدت الطبق كما هو فى مكانه؛ وطابور من القطط يقعى متحفزا فى مواجهته على حافة البلكون. نظرت فى أرض المنور؛ رأيت قطة سمينة مجندلة على الأرض فاقدة الحياة رافعة أرجلها إلى أعلى؛ فعرفت أنها حاولت القفز من بلكون جارتنا إلى طبق السمك فلم تقو على قطع كل هذه المسافة فسقطت فى الفراغ مهشمة الرأس. عدت إلى الشباك أنتظر. إن

هى إلا دقائق حتى هزنى ثانية بنفس القوة؛ فاندفعت أجرى؛ فإذا بقطة أخرى حاولت نفس المحاولة فلقيت نفس المصير. ما كدت أعود إلى الشباك واستقر فى وقفتى حتى دوى الهبد مرة ثالثة؛ فلم أتحرك؛ ثم رابعة؛ فخامسة، فسادسة. فى المرة السابعة قررت نقل السمك إلى داخل المطبخ. وجدت طابور القطط مجندلا كله على أرض المنور فاقد الحركة؛ وثمة طابور آخر يتهيأ قادما يتسلل من داخل شقة الجارة المهاجرة. وكان القلق يرتفع فى داخلى يدق رأسى بمطارق حادة؛ وثمة رائحة حريفة تقبل من مكان ما منذ ساعات مضت فتطبق على صدرى تصيبنى بالكآبة والرعب القاتل؛ رائحة شواء هى الأخرى؛ شواء جلد بشرى يحترق. الشمس فى الخلاء قد اصفرت ثم شحبت؛ ورائحة الاحتراق قد سكنت كل شعرة فى أنفى. شعرت أن البيت يضيق حولى تتقارب جدرانه تكاد تسحق عظامى بينها. بحثت عن صندل؛ وضعت قدمى فيه على عجل. نزلت. خرجت بصعوبة من باب الشارع الذى كان الهديم يزحف عليه شيئا فشيئا حتى كاد يسده تماما. تسلقت الهديم؛ مضيت فوقه؛ هبطت من الجانب الآخر. بحثت عن الشارع الموصل إلى بوفيه «سوكا» حيث يتجمع عمال السكة الحديد؛ عجز رأسى عن استعادة الخريطة القديمة لكننى مشيت فى كثير من المنعرجات؛ والرائحة الكريهة تتعاظم. اصطدمت بجثة متفحمة تماما؛ على مبعدة أمتار منها تعثرت فى جثة أخرى سيَّحتها قنابل النابالم فبدت كالبيض المقلى النازل لتوه عن النار يطش فى الدسم. أدرت بصرى عنها بسرعة فصدمنى منظر جثة ثالثة تكورت على نفسها شوهاء فى حفرة عميقة. على مقربة منها أشلاء مبعثرة على مساحات متباعدة. بقلب متهرئ صرت أنحنى على كل شلو من الأشلاء أتفحصه بعين ثاقبة هالعة. كانت هى الأخرى تكاد تتحلل؛ وصوت أبى يرن فى أذنى: «أقول هوه يطلع مش هوه! ومش هو يمكن يكون هوه!!». اختطفت عينى فردة حذاء مرمية إلى بعيد؛ جريت نحوها؛ رفعتها؛ إنها تشبه حذاء أبى. أرعدت السماء فانبطحت أرضا وطارت فردة الحذاء وامتلأت الدنيا كلها بالغبار والدخان. ما إن سكت صوت القصف حتى قمت مسرعا أجرى نحو فردة الحذاء يحدونى الأمل فى التعرف عليها جيدا. ثم أخذت أجرى بأقصى سرعة؛ يقضى بى الهديم إلى شوارع مرصوفة، يقضى بى الهديم إلى شوارع مرصوفة، تقضى بى إلى هديم؛ حتى خرجت عن المدينة فى اتجاه الطريق الزراعى. وبعد ساعات طويلة من اللهاث المضنى أفقت على نفسى جالسا فى عربة من عربات الأرياف متجهة إلى بلدة دمليج؛ ممسكا فى يدى بفردة حذاء كالحة.

صبرى حافظ

بين مهجرين
تحولات المفهوم والفضاء والدلالة والغاية

لم تكن الهجرة أبدا من الأمور الطبيعية فى حياة الإنسان، لأن المجتمعات الإنسانية دفعت إلى الهجرات دفعا على مر تاريخها الطويل. ففكرة الهجرة ذاتها تنطوى على بعد نقدى للواقع الذى نهاجر منه، تحمل المفردة اللغوية ذاتها بعض دلالاته. ففى الهجرة من معانى الترك والإعراض والرفض والقطيعة والاضطرار أكثر مما فيها من معانى الخروج والارتحال والبحث. كما أنها ترتبط فى اللغة بالهاجرة القائظة التى لا احتمال لها، وبالفواحش الفاضحة ، فالهُجر قبيح الكلام (**كما فى رماه بهاجرات القول أو هواجره**)، وحتى بالتخليط والهذيان. ومن الطريف، واللغة مستودع الاتجاهات الأصلية الدفينة فى أى ثقافة ، أن كل مكونات الجذر الثلاثى **«هجر»** العربية تنطوى على دلالات سلبية من **هرج و رهج إلى جهر ورجه** ، وتحتمل فى كل معانيها بعض ما فى الهجرة من سوءات. وإذا ما انتقلنا من اللغة إلى الفعل سنجد أن الهجرة تكون فى أغلب الأحيان استجابة قسرية للعناصر السلبية فى حياة أى مجتمع، من الكوارث الطبيعية والأوبئة والمجاعات إلى اجتياحات الغزاة والحروب الأهلية، ومختلف أشكال القهر والتمييز الطائفى أو الفكرى . ولا نتحدث هنا عن الهجرة فى بعدها الشامل، وإنما عن ظاهرة جزئية فيها هى هجرة المثقفين والكتاب والمعروفة فى تاريخنا الأدبى باسم **«المهجر»**. وإذا كانت هذه الظاهرة قد اختارت لنفسها أو اختار المجتمع لها هذا الاسم فقد كان لابد لنا من تمحيص دلالات المفردة اللغوية للكشف عما تنطوى عليه من دلالات تحملها إلى أى ظاهرة تتعلق بها؛ لأن هذا المدخل اللغوى هو الذى يكشف لنا عن أن ظاهرة الهجرة تتعلق، فى المقام الأول، بالواقع الذى هاجر الإنسان منه، أكثر من تعلقها بالواقع الذى يتوجه إليه. فالهجرة حكم ضمنى على الواقع المتروك، ولذلك فإن أى دراسة لظاهرة

المهجر تنطلق بداءة من التعرف على أثر الهجرة على إنتاج الكتاب المهاجرين أنفسهم، ولكنها تستهدف أخيرا دراسة أثرها على الواقع الأدبى الأوسع الذى هاجروا منه، وظلوا يتوجهون إلى قرائه بعد أن انفصمت عرى علاقتهم المكانية به. فهذا الواقع الأم هو مناط البحث، وهو الهم الذى ينشغل به أى نشاط مهجرى يستحق اهتمام الحركة الأدبية والثقافية .

ومن البداية وحتى نتعرف على حقيقة دلالات المهجر العربى الجديد الذى تنوعت فصوله، وتعددت ساحاته، منذ بداية السبعينيات وحتى اليوم، لابد من إقامة نوع من المقارنة أو الحوار الجدلى بين هذا المهجر الجديد وبين أبرز أسلافه المحدثين، أى المهجر المعروف فى تاريخنا الأدبى الحديث منذ العشرينيات برابطته القلمية وعصبته الأندلسية. فقد كان هذا المهجر الذى تأسست رابطته القلمية، فى نيويورك عام ١٩٢٠، من أبرز إنجازات لبنان فى الثقافة العربية الحديثة، ومن أكثر الحركات الأدبية إسهاما فى تغيير الحساسية الأدبية. فلا يمكن الحديث عن مشروع النهضة الأدبية، فى هذا القرن، دون ذكر إسهامات **جبران** الإبداعية. وكتابات **ميخائيل نعيمة** النقدية التى جمعها فى (**الغربال**) وشارك بها فى تنقية مفاهيم الأدب والنقد فى عصره من كثير من الأغاليط، فضلا عن إسهامات **نسيب عريضة، وعبد المسيح حداد، ورشيد أيوب، وأمين الريحانى**، وغيرهم من أعضاء الرابطة القلمية فى المهجر الشمالى. وهى رابطة سرعان ما دعمتها «**العصبة الأندلسية**» التى تأسست عام١٩٣٢ فى **سان باولو** بالمهجر الجنوبى، وترأسها **ميشال معروف** وشارك فيها **إيليا أبو ماضى، ورشيد سليم الخورى، وشفيق معلوف، وإلياس فرحات، وحبيب مسعود، ونظير زيتون**، وغيرهم.

هذا المهجر القديم الذى لا يمكن إغفال دوره، فى تحديث الشعر والقص والنقد، كان له نصيب الأسد فى تأسيس كل المفاهيم الجوهرية التى قامت عليها مدرستا « **الديوان**» فى العشرينيات، و«**أبوللو**» فى الثلاثينيات والحركة الرومانسية التى شملت الوطن العربى كله فى هذا الوقت. فقد ساهم المهجر فى تحرير الأدب العربى من كثير من قيود حركة الإحياء، وفى تبديل قوالب التفكير وأدوات التعبير على السواء، وفى الجرأة على اللغة وفتح آفاق جديدة أمام الإنسان العربى. ويختلف هذا المهجر القديم كثيرا عن المهجر المعاصر الذى بدأت فصوله فى السبعينيات من هذا القرن، وبعد الضربة القاصمة التى ألمت بمراكز الثقافة العربية القديمة فى المشرق، وخاصة فى **القاهرة وبيروت** واستمر حتى الآن. وهو اختلاف تسعى هذه الدراسة إلى بلورته، واستقراء دلالاته، من خلال إقامة مقارنة بين المهجرين، تهتم بدوافع الهجرة، وسياقاتها وفضائها ودلالاتها كحالة استعارية تلخص بعض الملامح الخفية فى الواقع العربى، أو بعض النوازع المضمرة فيه. وتستهدف هذه المقارنة الكشف عن حقيقة الواقع المهجرى المعاصر، وقد تبدت صورته على مرايا ماضيه القريب من ناحية، والتعرف على جدل البنية الثنائية التى تفت فى عضد مشروع النهضة وتنخر هيكله من ناحية أخرى. فغاية المقارنة الأولى هى سبر جوهر الحاضر والتعرف على أسباب تدهور المشروع التنويرى الذى كانت حركة المهجر القديمة واحدة من تجلياته البارزة. ومن البداية سأعقد مقارنة بين المهجر القديم، والقطاع الإعلامى الواسع فى

المهجر الجديد الذى جعل للإعلام العربى جناحا مهجريا بارزا. قبل الحديث عن مهجر صغير جديد آخر مناقض للمهجر الإعلامى الكبير، ومماثل فى التكوين والغايات للمهجر الأول

-١-

انطلقت **تجربة المهجر الأولى** فى أعقاب انفجارات الصحوة القومية التى تمثلت فى نهاية الحكم العثمانى فى المشرق بدخول القوات العربية دمشق عام ١٩١٨م، وفى ثورة ١٩١٩ فى مصر، وثورة العشرين فى العراق، وانتفاضة ١٩٢٠ فى فلسطين وفى سوريا ولبنان، بعد إعلان الانتداب. وكان السياق الذى انطلقت منه هو سياق مشروع الصحوة القومية، وبداية التحرر، والثورة على الهيمنة الاستعمارية على المنطقة. وتبلور الحلم الشعبى بالتغير والبحث عن أفق معرفى جديد، والاهتمام بالثقافة، وبداية نضج العقل العربى بعد صدمة مواجهته الأولى مع الغرب. وتأسيس قواعد التجربة الليبرالية العربية الأولى فى هذا الوقت. لهذا كله كان **الخروج فى هذه المرحلة إراديا**، يحدوه الأمل فى التغيير، والرغبة فى اكتساب القدرة عليه، وبلورة البرنامج القادر على تحقيقه. مما مكن الكاتب من إرهاف أدواته المعرفية والتعبيرية لاستيعاب هموم أمته ومطامحها.

أما **تجربة المهجر الجديدة** فإنها بنت المناخ العربى الموبوء الذى أعقب ضربة هزيمة ١٩٦٧ القاصمة، وتخثر المشروع القومى التحررى الكبير، وانحسار الثورة العربية، وتقدم الثروة النفطية للاستيلاء على مكانها، وبداية فرض الهيمنة الأمريكية على المنطقة العربية التى اكتملت فصولها بحرب الخليج، واستحكام سيطرة القطب العالمى الواحد بعد سقوط سياسة الاستقطابات، وبزوغ ما يسمى بالنظام العالمى الجديد، أو عودة الاستعمار العالمى فى شكل جديد. واستفحال خطر النظم القهرية العربية الذى أدى إلى موجات من نزوح المثقفين العرب عن أوطانهم، مدفوعين بقوة المناخ الطارد فيها، والذى تتعقب آلياته القاهرة أصحاب الأقلام الحرة، والمواقف المستقلة، حتى يتم للمؤسسة فى تلك الأوطان إحكام قبضتها على العقل القومى، والإجهاز على قدرته على التفكير الحر، والرؤية المستقلة. إنها **تجربة الخروج القسرى**، وبنت الرغبة فى الحيلولة بين المثقف ودوره الطبيعى بين قرائه، وطرد العناصر التى لاتزال تدعو للتغيير، أو التى لايمكن تمرير المخططات المعادية له فى حضورها.

-٢-

لذلك كانت **الهجرة الأولى بنت وضوح الرؤية**، وتحدد طبيعة المعركة بين الأنا العربية وعدوها المستعمر، واحتدام الرغبة فى التحرر من سلطة الآخر، وتأسيس مشروع الأنا التحديثى والنهضوى. وكان كل خروج يستهدف إرهاف قدرة العقل القومى على مقاومة المستعمر، وتوفير البنية العقلية القادرة على التحرر منه.

فأصبحت **الهجرة الثانية** جزءا **من مشروع مناهض يتغيا تخريب الذات العربية**، وتعميق الصراعات بينها إلى حد الحروب، وبالتالى إخضاعها لإرادته بما فى ذلك إرادة التبعية، وقلب المعايير التى يصبح معها أعداء الأمة السابقين، هم أصدقاؤها الجدد، ورعاتها الصالحون.

-٣-

كان الخروج ابن الرغبة فى زيادة فاعلية المثقف، وبالتالى يتسم بالفردية والمشروع الفردى. لأن المثقف كان أداة للتغيير، وكان المعبر عن الحلم الجمعى بالأفضل، والممثل الشرعى للأنا القومية فى سعيها للتحرر والاستقلال. وكان طليعة القوى الشعبية ومبلور الأمانى والصبوات والوطنية، وكانت حركة المهجر جزءاً من استراتيجيات التحرر الثقافى والوطنى على السواء، فأصبح الخروج إشكاليا وملتبسا، وأصبح المثقف هو المعبر غير الشرعى عن كل ماترفضه المؤسسة الحاكمة التى تتذرع بأنها هى المثل الوحيد للأمانى الوطنية،وغير الوطنية ودفعت هذه المؤسسة ممثليها للحاق به فى مهجره، وحرمانه من هذا الدور فيه، بصورة أدّت إلى وجود مجموعة كبيرة من «المثقفين» العرب بالخارج ليسوا كلهم بالقطع من أصحاب الأقلام الحرة ، والرؤى أو الأفكار المستقلة ، فقطاع كبير من «المثقفين» العرب بالخارج أدوات فى أيدى نفس المؤسسات التى خلقت المناخ الطارد، الذى دفع بالآخرين إلى الهجرة، بعد تضييق الخناق عليهم فى أوطانهم. وهى جزء عضوى فى مؤسسة الحكم القمعية، وغطاء لمافيات الفساد المحلى، وحصان طروادة لعودة الاستعمار الجديد.

-٤-

كان **الخروج فى المهجر القديم** جزءا من المشروع التنويرى الفتى لأنه كان ابن التمرد والتغيير وأداة تحرير الأنا من سطوة الآخر . وكان الخروج يتغيا تأسيس مصداقية المثقف وتأكيد تحرره من التبعية للمؤسسة، وتعميق فاعليته ضدها. لأن المؤسسة، **فى هذا** الوقت، كانت هى مؤسسة الآخر التى تنفذ مخططاته الاستعمارية، وتقمع كل أمانى التحررالوطنية. فأصبح **فى المهجر الجديد جزءا من لعبة التعمية** ومن المشروع المناهض الذى لايتحقق إلا بشراء الضمائر، واحتواء الرأى الآخر. واستحكام الأزمة بعد حرب الخليج، ومأأعقبها من طقوس المهانة العربية التى تستمر حتى اليوم، وتزداد حدة يوما بعد يوم، يؤكد هذا الإحساس الجديد. وأصبح من أهداف المهجر الجديد المضمرة هى الإجهاز على مصداقية المثقف، والبرهنة على أنه يباع ويشترى بأبخس الأثمان. وأصبحت المؤسسة الاستعمارية القديمة ترتدى الآن أقنعة محلية، تزعم احتكار الاجتهاد الوطنى، وتحرّمه على غيرها.

-٥-

كانت **منابر المهجر القديم** من **(الفنون) لنسيب عريضة** إلى **(السائح) لعبد المسيح حداد** منابر فردية حرة. تسعى إلى إتاحة المجال للإنتاج الثقافى المغير، وإلى أن تصبح ساحة للحوار بين الرؤى، والتجارب، والمغامرات الإبداعية المختلفة. كانت منابر للتميز والمغايرة، لا يصدر مثلها فى العالم العربى فى هذا الوقت. فقد كان لها دور الريادة واكتشاف الأصقاع المجهولة. منابر تروم بعث الحياة فى أوصال الثقافة العربية الخامدة، ونقد مابها من غث القول وزيف الرؤى. وإذا تذكرنا ما أحدثه «**غربال**» **ميخائيل نعيمة** من ثورة نقدية فى العشرينيات، وقد كانت جل مقالاته مما نشر فى مجلتى المهجر المذكورتين، أدركنا أن درس المهجر القديم هو فى ضرورة التميّز، واستشراف الآفاق

الإبداعية الجديدة. فلو لم يأت المهجريون القدامى برؤى جديدة واكتشافات أدبيةجديدة لما استطاعت حركتهم أن تترك الأثر الذى تركته فى واقع الثقافة العربية. فأصبحت **منابر المهجر الجديد** مؤسسات صحفية ضخمة مدعومة بأموال النفط، والتوجهات الأمريكية، تردد الرؤى القديمة، وتقيم أقانيم المقولات المغلوطة. وأغلب هذه المنابر من النوع الذى كان يمكن أن يصدر فى أكثر من قطر عربى ، بل وجلها يعبر عن رؤى بعض المؤسسات السياسية أو الثقافية فيه. وقد كشفت كارثة حرب الخليج التى أحكمت أمريكا عبرها قبضتها على المشرق العربى برمته، عن طبيعة كتاب منابر المهجر الجديد المغايرة، فقد انزلق فيها عدد كبير من الكتاب العرب إلى هاوية التبعية، وإخضاع أقلامهم وأفكارهم وأيدلوجياتهم لتقلبات أسعار الدفع، فى بورصة شراء الأقلام والضمائر. وقفز البعض الآخر برشاقة البراغيث بين المنابر المتناقضة. بصورة تأكد معها أن كرامة الكلمة العربية وحمايتها من مهانة التردى والتناقض والتبعية، وفقدان المصداقية بالتالى، تكمن فى استقلاليتها، وقدرتها على حماية ذاتها، من تقلبات المؤسسة السياسية وصراعاتها، ومن ضرورة الانقسام بين المعسكرات المتطاحنة، والحفاظ على قدرتها النقدية والرؤيوية التى تشكل عبرها قيمتها الضميرية. ومقدرتها على إنقاذ الإنسان العربي، من مهاوى التخبط والبلبلة فى متاهات الوعى الزائف، ومباءات الانحطاط والتبعية.

-٦-

استغلت **حركة المهجر القديمة** وضعها فى مفترق طرق الثقافات الغربية، إذ عاد **نعيمة** من دراسته فى روسيا، لينضم إلى **جبران** وزملائه القدامى فى **السيمنار الروسى بالناصرة** الذين هاجروا إلى أمريكا، وليعقد معهم نوعا من الزواج بين كل ما استطاعوا هضمه واستيعابه من الثقافتين الروسية والإنجليزية، وتوظيفه فى خدمة قضية التجديد، وتوسيع آفاق التجربة الإبداعية فى الشعر والنقد والقصة فى الأدب العربي. لذلك كان طبيعيا أن يتلقّف المثقفون العربُ الطليعيون وقتها - وخاصة مدرسة الديوان فى مصر - هذه الثمار بشغف وتقدير، فأصبح المهجر الجديد عالة على ما يقدم فى الواقع العربى من استقصاءات، يسير وراء صناع السياسة والثقافة فيه لا أمامهم. وعجز المهجر الجديد عن إحداث ماتركه المهجر القديم من أثر، ناهيك عن تجاوزه. وأصبح همه هو الإجهاز على المنارات الثقافية القليلة، التى مازالت تشع بعض الضوء، وإزكاء نيران الصراع بين قطاعات الثقافة العربية وأجنحتها.

-٧-

انطلق المهجر الجديد من مركز الثقافة العربية الفاعلة بغية التوجه إليه من جديد، وليس غريباأن معظم أعمال المهجريين الأوائل نشرت فى بيروت، حينما كانت مركز النشر العربي، ومحط اهتمام حركة النهضة. واستقبلت بحفاوة بالغة فى مصر عندما كانت مصر هى مركز الإشعاع الثقافى العربي، على حين ينطلق المهجر الجديد من سياق استمرار الخلل الذى انتاب بنية الثقافة العربية، بعد ضرب مركزيها القديمين: (**القاهرة وبيروت**)، فى عقد السبعينيات العصيب، وإخفاق الأطراف العربية فى النهوض بدور هذين المركزين القديمين، فبدون مركز قوى تظل أى حركة ثقافية فى الأطراف العربية، مهما كانت أهميتها - كالحركة الأدبية

الحية فى المغرب - عاجزة عن التحليق، لأنها كالجناح الذى اجتث من جسده.

-٨-

بدأ **المهجر القديم** فى سياق البحث عن حساسية أدبية جديدة، وبعد تبلور جمهور جديد من القراء نتيجة الانفجارة التعليمية الكبرى التى أنتجها نظام محمد على التعليمى الجديد فى مصر، وتراكم آثار مدارس البعثات التبشيرية العديدة فى سوريا الكبرى. وكان الخروج نوعا من التعجيل ببلورة هذا التغير الأدبى. لأن الخروج للغرب فى هذا الوقت كان يتم فى سياق تصور إيجابى لدوره الثقافى. ولضرورة استيعاب تجربته الحضارية وهضمها وإعادة إنتاج نسخة عربية منها.على حين جاء **المهجر الجديد** وسط الضربات التى تنتاب الثقافة العربية فى المرحلة التى تخلصت فيها من الحساسية الأدبية التقليدية التى كانت تستمد جل مرجعياتها من الثقافة الغربية، وأخذت فى تأسيس **الحساسية الجديدة** التى تتجذر فيها الأعمال الأدبية فى المواريث الشفوى ، والمكتوب ، وتستمد مرجعيتها من تقاليدها، ومواضعات ثقافتها وخصوصية رؤاها وتصوراتها. فى هذا الوقت بالذات انتابت الضربات المركز **لتشتت مسار هذه الحساسية الجديدة**، وتبعثر جهودها وإنجازاتها. وعلاوة على ذلك كان الخروج فيه مأساويا، لأنه جاد بعد فقدان التصور الإيجابى للغرب، وبداية مرحلة من الشكوك المزدوجة، وفقدان الثقة.

-٩-

كان **خروج المثقف** يتوجه إلى فضاء حر يسمح له بالفاعلية، ويتيح له إرهاف قدرته عليها، ويمكنه من تحصيل المزيد من المعرفة التى تستهدف بلورة السياق الذى يبتغيه. ولذلك كان هذا الفضاء ينطوى على نوع من فتح الوطن على العالم.

فأصبح الخروج وقوعا فى **أحبولة الهيمنة الإعلامية** للآخر. سواء أكان هذا الآخر هو صاحب الصحيفة النفطية، أو سيدة النظام العالمى الجديد. وبذلك أصبح الخروج نوعا من البقاء فى الوطن، أو إغلاق الوطن للعالم لأن، المؤسسات المسيطرة فيه هى نفسها التى تستخدم المثقف المهجرى. وبهذا تحول الفضاء الحر الذى تتعدد فيه الاجتهادات ،إلى فضاء احتوائى، تختلط فيه كل الأوراق، فلا يتبين القارئ الصالح من الطالح.

-١٠-

كان المهجر القديم ثورة على التقاليد والمواضعات الأدبية السائدة، وجرأة على اللغة، وربط للأدب بالواقع، وانتاجا معرفيا مغيرا فأصبح المهجر الجديد تعبيرا عن عودة السلفية، بأكثر أشكالها التعبيرية تخلفا، وتوسيع شقة الخلاف داخل أجنحة الثقافة العربية.

●

إزاء هذه البنية الثنائية التى تبلور تحولات المهجر العربى فى الخارج، لابد من الوعى بأن هناك أكثر من مهجر معاصر، وقد أقمت تعارضا بين القسم الأكبر من المهجرالجديد، وحركة المهجر القديمة، لكن هذا التعارض لا ينفى بسبب تعدد المهاجر، وجود قدر لابأس به من التماثل بين المهجرين، يتحقق فى قطاع صغير من المهجر الجديد الذى مازال كتّابه من النوع الذى دفعته الظروف

الخاصة أو العامة إلى الحياة فى المهجر، وحافظ فى هذا المهجر على جذوة موهبته الإبداعية متقدة، وعمل على تطويرها وتنميتها وتعميق صلتها بالثقافة العربية الأم فى أكثر تجلياتها نضجا وإنفتاحا على المغامرات التجريبية الواعدة بالعطاء. وتجنب الوقوع فى تناقضات الدول العربية التى تقعدها الولاءات لرؤى المؤسسات والأنظمة العربية المتضاربة عن صياغة رؤية عربية للعالم، وعن القيام بدورها فى تسييد العوامل المشتركة والمجمعة، وتحييد عوامل الانقسام والفرقة والمصالح الذاتية. وانفتاح هذا النوع من المبدعين العرب من كتاب تشكيليين، واستقلالهم المعرفى والضميرى هو الذى يمنحهم خصوصيتهم، كحركة ثقافية، فى العقد الأخير من القرن العشرين. تتميز باستقلالها عن كل الأنظمة والمؤسسات العربية. وأن يكون المعيار الأول فى حكمها على الأشياء هو شرف القصد، وحرية الكاتب، وكرامة الكتابة، التى عرضتها التبعية للمؤسسة لفقدان المصداقية والهوان. فوجود هذه الحركة بعيدا عن أيدى الأنظمة العربية هو فرصتها للانفلات من أسر الوعى الزائف، أو الوعى المقيد والكسيح، وهو الضمان لانطلاقها من قيود كل أشكال الرقابة، بما فى ذلك الرقابة الذاتية. وحتى تحافظ على حريتها المطلقة، فإنها تدرك ضرورة أن يكون لها استقلالها الاقتصادى الذى لا يمكن بدونه أن يكون ثمة استقلال، أو احتكام إلى صوت الحرية وحده، لأن الاستقلال الاقتصادى هو دعامة كل استقلال آخر، وهو الضمان لحماية حرية القرار، وحرية الاختيار .

وتنهض هذه الحركة **المهجرية الجديدة** ، التى تتشكل بعيداً عن سيطرة المنابر النفطية ، بعدد من الأدوار والنشاطات، وفى مقدمتها الحفاظ على جذوة المغامرة الإبداعية العربية وعلى تألقها ، وريادة خطاها فى **دروب الحساسية الجديدة**، وفى استقصاءات **مابعد الحداثة** . وتدعيم مسيرتها صوب الأصقاع المجهولة ، والتجارب والاستقصاءات البكر ، فى الدروب التى لم يسمع فيها وقع لقدم عربية من قبل . والحفاظ على شرف الكلمة وعلى حريتها وحمايتها من التردى والتبعية والهوان وبلورة رؤية عربية قادرة على انتزاع مصداقيتها من بين أنياب الوعى الزائف ، وأجهزة إعلامه الشرسة والتابعة ، بل والعميلة فى كثير من الأحيان . وإذا ما تمكنت من تحقيق ذلك فستكون سنداً لحرية المغامرة العربية فى الداخل ، ولجسارة الكلمة الشريفة ، ولحرية المبدع الذى يحافظ على استقلال كلمته ، فى الظروف القاسية التى يعيش فيها المبدع العربى ، فى جل الأقطار العربية، التي لاتزال تطرد مثقفيها الحقيقيين ولم تتحول بعد إلى مناخ جاذب يستحثهم على العودة .



ثنائية السلطة / المقاومة في أعمال حازم بدوى

مارى تريز عبد المسيح

اتسمت تكوينات الفن المصرى القديم بالسكون وإن كان ذلك لا يعنى أنها خلت تماما من الحركة. فتواجدت الحركة بفعل الخطوط والدوائر التى تكررت باتساق فى التكوين لتؤدى منظومة متجانسة ومتكاملة ولكنها مغلقة، وكأن الحركة فيها تنزع إلى اللاحركة، أو أنها حركة تتوق إلى الثبات. تلك الرؤية البصرية نبعت من تأمل المصرى القديم للطبيعة من حوله حيث رأى أن كل تغيير يطرأ يحدث وفقا لنمط متكرر، حتى كان التغيير يؤكد الثبات. واقترن ذلك الإدراك الفكرى البصرى أيضا، بإيديولوجية دينية وسياسية حققت الاستقرار بالامتثال للأنساق التراتبية الهرمية وجاءت الأساطير التى نسجتها تلك التصورات التراتبية لتعبر عن التوافق الطبيعى بين رفعة السماوات وخصوبة الأرض. ولكنها فى الوقت نفسه أكدت ألوهية الملك ودونية البشر، مما كان له الأثر فى خلق نسق فكرى متوارث على مدى التاريخ تحولت بموجبه الأسطورة إلى خرافة راسخة فى معتقدات العامة. فالأسطورة التى أوجدها المصرى لتفسير وجوده وتنسيق حياته نبتت من جغرافية المكان، ومن ثم أمدته بالأمان الذى يتيح له حرية الحركة فيه والنمو المستقر فى إطاره. ولكن تحولت هذه الأسطورة فى الأزمنة الغابرة إلى خرافة اكتسبت قوتها من استمراريتها التاريخية واستغلتها الطبقات الحاكمة لقهر

المصرى . فالعقيدة التى جاءت عن اختيار حُر يبرر الوجود ، تحولت إلى أداة لنفيه. والعقيدة التى كانت قد قرنت بين رحابة المكان ورحابة الوجود حيث تتجدد الروح بقدر ما تتغير الطبيعة ، غدت صولجان استبدادى يسلب الفرد حريته. ونظرًا لارتباط الفن المصرى القديم بنسق فكرى متكامل الوجود، تدهور هذا الفن حينما تعرض المصرى لغزوات فكرية وعقائدية كادت تطمس ملامحه ، وإن كانت لم تقض على استمراريته ولو كان ذلك بشكل محدود.

وبعد انقطاع عن فن التصوير ساد قرونا، جاءت الحركة التجديدية التى شهدها الفن المصرى فى مطلع القرن العشرين. والمتابع لتطور الفن المصرى ابتداء من **محمود سعيد ومحمود مختار** وغيرهم من الرواد ومن خلفهم على مدى أربعة أجيال متتالية سوف يلحظ اتجاها عاما لتطوير التقنيات الجمالية التى تؤكد الشخصية المصرية، سواء باستدعاء مواضيع شعبية أو باستخلاص تقنيات تشكيلية مستوحاة من الفن الفرعونى أو القبطى أو الإسلامى. ومهما اختلفت الأساليب الفنية المستخدمة فى هذه الأعمال، فالقاسم المشترك بينها هو أن الحركة البصرية فيها تنزع نحو السكون فهى تنتهج السيمترية أو التناسق التشكيلى - فى معظم الأحيان - فى محاولة لإيجاد هوية تشكيلية مستقلة تجمع بين الجديد والقديم. ولربما كان أسلوب السيمترية فى الفن المصرى القديم الذى يؤكد عنصر السكون، يتفق تماما مع تفسيره لعنصر التجدد فى الحياة الذى يؤكد تكُراره، دوامه وثبوَته.

ولكن فى وقتنا الراهن ، هل يصلح هذا الأسلوب التشكيلى الذى تزامن مع بنية فكرية تراتبية لتصوير الصراع الذى يجيش فى أعماق الفنان المصرى المعاصر ؟ لقد أدرك الفنان **حازم بدوى (١٩٤٧)** هذه الإشكالية وقوامها المتناقض بين الوعى التاريخى والوعى التشكيلى . فالشكل الهرمى بكافة دلالاته السلبية ، مازال يجتذب الفنان المصرى حتى يومنا هذا، أو كأنه صار نمطا فكريا ترسب فى لا وعيه، وهو يعوق تحركه فى اتجاه مغاير فعمد **حازم بدوى** فى تكويناته إلى تفكيك هذا الشكل الهرمى. فالموضوع الرئيسى للوحة **الرقصة** (١٩٨٣) ، ٣٥ × ٣٥ سم) يدور حول إمكانية تفتيت هذا الشكل الهرمى القابع فى أمامية اللوحة . ويجلس عند الطرف الأيمن لهذا الهرم مشعوذ تتشابه ملامحه والموميات الفرعونية ، يمارس طقوسه السحرية التى تستجيب لها سيدتان فى رقصة مجنونة. فهو يشير إليهما بيده وكأنه يحركهما . كدميتين. بخطوط لا مرئية. وقد استسلمت السيدة التى تتوسط الهرم لسحره وانتابتها نوبة هستيرية من النشوة المشوبة بالفزع. كما تصلبت ذراعاها فى وضع شبيه بالتضرع فهناك ثنائية تعبيرية متباينة فى حركاتها تجمع بين الفرح والفزع، النشوة والألم الابتهال والابتذال وتتكرر تلك الثنائية التعبيرية فى حركة السيدة الأخرى - رثة الثياب - التى تحاول الدخول إلى هذا العالم السحرى / الماجن ولكن تظل إحدى قدميها داخلة والأخرى خارجة، وهى تجمع ما بين التردد والانفعال. وبالرغم من أن أمامية اللوحة تصور حركات انفعالية حادة، إلا أنها تشكيليا تبدو كأنها لقطة فوتوجرافية تشل حركة الأشخاص فى ثبات دائم. ويؤكد ذلك الثبات الحائط الضخم الذى ينتصب خلف الهرم شاهق الارتفاع حتى يكاد يوصد كافة المنافذ ، فلا يتبقى سوى شريط ضيق فى أعلى اللوحة يوحى بالسماء. ويظهر شخصان أعلى الحائط يجاهدان فى تفتيته. ويبدو الحائط كأنه مركب من مجموعة من الأهرامات والمثلثات المتشابكة فى وضع قائم أو مائل أو مقلوب. والخطوط المائلة

والمنحرفة للمثلثات بتنويعاتها المختلفة، والتى تتناثر بين طياتها أشلاء القائمين على تفتيت الحائط ، هى التى تشكل ديناميكية الحركة فى اللوحة . فالحائط الذى يبدو متماسكا فى القاع يتهاوى من القمة.

وحينما نتحدث عن خطوط أو مثلثات فلا نقصد بذلك استخدام الفنان االتقاسيم الخطية، فلوحاته كلها من الألوان المائية. حيث تتشكل أضلاع المثلثات بفعل تفاوت الدرجات اللونية بين الشفافية والعتمة التى تخضع لمؤثرات ضوئية مجهولة المصدر.

وبالرغم من تسلل المصدر الضوئى من الجانب الأيمن للوحة، تصدر الحركة من الجانب الأيسر المعتم، حيث تتضارب فيه الطبقات اللونية لتشكل زوايا حادة توحى بتدرج الأشكال الهرمية إلى أسفل.

فاللمسات الحساسة جسدت عالما حافلا بثنائياته المتباينة، تلك الثنائيات تجمع بين استبداد الماضى وهشاشته وفاعلية الحاضر ولحظويته. فلقد زلزل الهرم وهناك مساع لتقويض البناء الذى جسد السكون والثبات. فنحن بصدد عالم يسعى إلى إيجاد توازن بين الثابت والمتغير لا تجسده سوى لوحة تبين التفاعل الدائم بين ديناميكية الحركة والسكون.

ويعد إسهام **حازم بدوى** الرئيسى فى مجال التصوير بالألوان المائية هو اعتماده على البنية الثنائية للحركة والسكون. فقد أبرز لنا كيفية احتواء كل عنصر بصرى على طاقة محركة وأخرى جامحة.

ويتشكل نسيج لوحاته من التفاعل بين كافة العناصر وثنائياتها . ومن ثم تفتقد تكويناته إلى محور ثابت للوحة ولكنها تدعو المتلقى إلى أن يجول ببصره ليكتشف فى كل مرة نقطة بدء جديدة. فالفنان لا يملى منظورًا بعينه ولكنه يتيح للمتلقى تشكيل منظوره الخاص. والتحرر البصرى بدوره، يدعو إلى الانطلاق الفكرى ، فلا تتحد العناصر بتفسيرات أحادية.

وقد أجاد الفنان تنويع التفاعل بين الحركة والسكون بأساليب مختلفة. فقد تميزت أعمال **بدوى** باستخدامه للتأثير التعاقبى Stroboscopic offect الذى ينجم عن تكرار الشكل الواحد فى مواقع وأوضاع متعاقبة. ويتمثل لنا ذلك الأسلوب فى لوحة **المائدة** (١٩٨٨) ، ٥٠ × ٥٠ سم) فيتوسط التكوين مائدة ممتدة، تتلاقى خطوتها لتبدد هرمية الشكل. وتجتمع تحت المائدة جماعة يبدو. أنها بصدد تدبير مؤامرة تفتضح معالمها على سطح المائدة. فالأصابع المجسمة تسحق ما تبقى من أشلاء بشرية ونرى ضحايا المؤامرة فى الخلفية ، ومع ذلك تأتى أحجامها أكبر من أحجام المتآمرين القابعين أسفل المائدة فى أمامية اللوحة. وتكرار الأشكال فى أمامية اللوحة أو خلفيتها يحدث تأثيرا تعاقبيا.

فضحايا المؤامرة يتماثلون فى الشكل ، فقد شملهم كرب مشترك وهم يتحركون معا صوب اتجاه بعينه دون أن يدركوا الطريق . فالفرد منهم يمثل الجماعة والجماعة تعبر عن الفرد، فهم بمثابة تقطيع هائم ضلله من اقتاده. وعلى اليمين يقف شكل فى الاتجاه العكسى يحدد حركة الجماعة المندفعة بثباته وكأنه يمثل نقطة الثبات / السكون لدورانها الدائم. فحينما ننظر إلى الأفراد كجماعة تبدو متحركة ولكن حين النظر إليهم فرادى بشكل متقطع تتوقف حركتهم. فيتأكد لنا مرة أخرى أن الشكل المتحرك لا يتحقق بمجرد رسم الأعضاء المتحركة، بل يتجسد لنا عبر تعاقب الخطوط المتمايلة فى الأعضاء

والزوايا المنحرفة عبر المفاصل والانكسارات الضوئية التى تتساقط على عناصر اللوحة لتكسبها إيقاعا سريعا. فالفنان يدمج المتلقى فى عالم لوحته بالاعيبه البصرية، فيتشكل مفهوم المتلقى للواقع تشكلا بصريا ينفذ به إلى بواطن الأمور. فاستخدام الشكل العارى هنا يعبر عن مكنون الذات عبر إيماءات الجسد وتقلصاته . فالقدرات التعبيرية للجسد قد تفوق تعبيرات الوجه لما يحتويه من طاقات تنم عن القوة والوهن فى آن. فالجسد هو سبيل النفس للانطلاق لذا فهو أول ما يمتهن من قبل السلطة . فتفاصيل الجسد هنا تعرى نوازع النفس التى تتوق إلى الحرية الفردية ولكن يكبح جماح فرديتها امتثالها بخطوط / بخطوات الجماعة التى لا مناص من تكرارها.

ودائما ما يتشكل عنصر الحركة فى الشخوص التى تمثل الجماعة المقهورة ، بينما يتجسد السكون فى جماعة القاهرين. فالقاهر يمثل جمود السلطة وثباتها بينما يختلج المقهور قلق دائم يدفعه إما إلى تقويض ما هو قائم **(الرقصة)** أو يجعله يذعن للاقتياد **(المائدة)** ولا نميز القاهر من المقهور عبر الملامح التشكيلية النمطية المتقولبة التى تعودنا أن نراها فى اللوحات التى يطلق عليها. واقعية، فالشكل هنا (كما هو فى واقع الحياة) دلالته تبعا للقوى الطبيعية الكامنة فيه والمؤثرات الاجتماعية والتاريخية التى تحرك ديناميكيته. فالمظهر الخارجى ينتج عن التغيرات الداخلية التى تطرأ عليه فتؤثر فيه.

بل إن التغيرات البصرية التى تطرأ على أحد الأشكال قد تمتد لتؤثر على ما يحيط بها. ويتجلى لنا ذلك فى لوحة **المولد** (١٩٩٢، ٧٢ سم × ٥٦ سم) ، حيث يتحد الفارس بالحيوان الذى يمتطيه ليكونا وحدة تشكيلية واحدة. والتآلف بين الفارس ودابته لا يقتصر على التماثل اللونى، بل هناك تجانس فى تكوينهما . فاستقامة ظهر الفارس ترادف استقامة الساقين الأماميتين للحيوان والفارسان يمثلان صورة ساخرة لحلوى فرسان المولد بكافة دلالاتها التاريخية. فلمسات اللون الأحمر المتناثرة هنا وهناك تحمل أطياف تاريخ قد ولى، لا يتبقى منه سوى بقايا من أثاثات القصور التى تشكل إطارا زخرفيا على يمين التكوين ويساره ، أو بالأحرى سياجا حديديا يُسجن بداخله القاهر والمقهور. ويشارك فى الجو الاحتفائى هذا ، جماعة تحتشد فى أمامية اللوحة (أسفل الفرسان) وتكتسى وجوهها باللِّحى والأوشحة، وهى تترنح فى ذهول. وهنا أيضا يجسد القاهر (الفرسان) عنصر السكون فى اللوحة، بينما تتصاعد الحركة بين جماعة المقهورين (أسفل الفرسان). فبالرغم من أن كل فرد منهم على حدة يبدو ثابتا فى الوضع الذي يتخذه، إلا أن تمايل التشكيلات البيضاوية في الوجوه والانحناءات الخطوط في الأجساد المتشحة بالأغطية الثقيلة، توحى بالكتل الصخرية المتساقطة. وهناك تباين شعورى بين الأسياد (الفرسان) من الأعالى والعامة التى تلتزم القاع. فالتجهم الذى يكسو الوجه الثانى من الجهة اليسرى فى أمامية اللوحة، يقابله التطلع والثقة المرتسمان على وجه الفارس الأيسر أما الوجوم الذى يرتسم علي الملتحى الذى يتصدر الجماعة من الجهة اليمنى فتقابله الجسارة والاندفاع الذى يتحلى بهما. الفارس الأيمن. فالإيحاء البصرى للتباين الشعورى بين الأشكال هو الذى يوضح مكانتها الاجتماعية وما فى ذلك من خلفية تاريخية وثقافية (تتجسد فى الزى والمظهر) قد ساهمت فى التأكيد على التفاوت بين المجموعتين: العليا والسفلى. وحيث أن صياغة الأشكال تأتى وفقا لمكوناتها الطبيعية والتاريخية فإن ذلك يفسر لنا ميل الفنان لتجسيم بعض الأعضاء وتصغير الأخرى. فالعنصر الرئيسى

الذى يُجسِّد الشكل فى لوحة صور لم تنشر لزعيم (١٩٩١ ٧٠× × ٥٥ سم) هو جبروته المتمثل فى قبضة يده. التى تشغل ثلث اللوحة الأسفل لتتصدر أمامية اللوحة. أما الرأس فبالرغم من أنه ينتصب عاليا ، مجتاحا الأفق فى عليائه ، فهو يبدو صغيرا متضائلا كلما ارتفع إلى أعلى حتى يكاد يتلاشى فى الفضاء بخيلائه. أما صدره فيتوهج احمرارا بالعظمة ، وأما ساعداه وذراعاه فتنتفخ بقوته العضلية. والخطوط الدائرية التى تموج بها عضلات صدره وذراعيه تمثل القوى المحركة / الديناميكية، التى تهب ساعديه قوة الردع وقبضته صلابة الصمود. تلك هى صورة الزعيم التى تتوسط التكوين. أما صورته اليسرى فيمتلىء فيها صدره بالهواء ولا يبرز من يديه سوى أصابعه المحتكمة على الفراغ. بينما يأتى وجهه مطموس الملامح وله مقلتان بلا عينين تبصران والصورة اليمنى تجسد نوازعه الشريرة. ويأتى تصوير ملامحه وأعضائه بأسلوب حسى يؤكد دونيته التى تتناقض والصورة الأخرى التى رسمها الزعيم لنفسه فى الصورتين السالفتين . وكأن حقيقته البشرية السلبية تطل برأسها من وراء الحائط الوهمى الذى أقامه بينه وبين البشر.

وإن كان البناء التشكيلى فى الزعيم تكثر به الخطوط الدائرية والأقواس التى تجسد قوته الفَعالة (فيما عدا الزوايا الحادة بالوجه التى تبرز القسوة)، فلوحة **ثلاثة أشكال إنسانية** (١٩٩٣ ، ٤١ × ٣٣ سم) تجمع ما بين المثلث والدائرة . فنحن هنا بصدد تكوين ثلاثى ايضا ولكن دون أن تحده الفواصل، مثلما الحال فى لوحة **الزعيم** . فالتكوين يجمع ثلاثة أطر فى إطار . وفى هذه اللوحة استخدام جديد للتأثير التعاقبى حيث يؤدى تعاقب الأشكال هنا إلى الإيحاء بحركة دائرية. فكل رأس يدور حول نفسه كما يدور مع الرءوس الأخرى، بينما يَظل الجزء النصفى من الجسد ثابتا. وتتشابه الوجوه فى أن لكل رأس وجهين : أحدهما مقَنع تماما (للكف عن الكلام والبصر)، والآخر، يحاول أن يبصر ويتكلم من وراء القناع، وبينما يتجه الوجه الملثم بزاوية الذقن الحادة إلى أسفل، يتجه الوجه الذى يجاهد للإبصار نحو الأمام فى اتجاه مغاير للوجه الملثم. فالتعاقب بين الملثم والمبصر يجعلنا نتتبع الوجوه فى ثنائيتها دون أن يلغى أحدهما الآخر.

وربما تكون ثنائيات الوجه الواحد قد نبهت الفنان إلى ثنائية الذكر والأنثى التى تناولها بمعالجات مختلفة فى معرضه الأخير (قاعة الأوبرا، سبتمبر ١٩٩٣).

ففى لوحة **رجل وامرأة** (١٩٩١، ٣٥ × ٣٥ سم) هناك صورة نصفية لذكر وأنثى (ربما تكون صورة ساخرة لصور العرس التقليدية). يقف الرجل خلف أنثاه صامدًا بزوايا كتفيه وذراعيه الحادة. ويأتى تكوينه أكثر تسطيحا واستطالة ، معبرا عن الضغط الداخلى الذى يؤرقه والذى يتراءى لنا أكثر تفصيلا عبر أصابعه الطويلة الملتفة حول صدر الأنثى ، وهو وضع يدل على الانسجام/ القهر الجنسى ،وهى ثنائية تتكرر فى كافة أعمال بدوى بل إن هذه الثنائية تتراءى لنا فى كافة تفاصيل الوجه. فعينا الذكر تنظران للأنثى وبعيدا عنها، ورأسه يدور فى اتجاهين عكسيين، موحيا بثنائية الانفعال/ التردد المتلازمَين فى أعمال أخرى (**الرقصة**) على سبيل المثال . أما الشكل الأنثوى فتجسِّده الخطوط المنحنية والدائرية، يبدو جسدها ككتلة تكاد تهوى دون قبضة الذكر. أما عيناها اللتان تحدقان فى الفراغ ، وأنفها الذى اتسعت فتحتاه، وفمها وقد اشتغر ، فكلها تعبيرات تدل على العذاب / الشبق.

وبينما تتجه حركة الذكر إلى الأمام تتجه حركة الأنثى إلى الخلف، ويجسد هذا التحرك الأمامى / الخلفى صراعا لا يمكننا التأكد من مصدر القوة الدافعة / الكابحة له. فالوضع المتشابك الذى يبدو فيه الزوجان ، والذى يميل الأغلبية إلى تعريفه «بالاتحاد الدائم بين الذكر والأنثى» إنما ينطوى على صراع دائم، يستحيل الجزم بمصدره ، بل إنه فى واقع الأمر يشكل نسيج العلاقة بينهما.

لقد سعى حازم بدوى إلى تجديد الإدراك الفكرى للعلاقات الإنسانية بإيجاد صياغة جديدة للمدرك البصرى . فهو لم يستحدث رموزا تنطوى على دلالات بعينها، بل أشرك المتلقى فى فعل بصرى متكامل. فبإدراكه لثنائية الحركة والسكون فى كافة الأشكال، وتلازم الشفافية والقتامة ، الحسى والخيالى، وثبوت مصدر الضوء وغيابه، قد أسهم فى بناء التكوين المفتوح على عكس التكوينات المغلقة التى سادت الفن المصرى قديما وحديثا.

هذا التكوين المفتوح الذى لا يفرض منظوراً أحاديا على المتلقى يتيح له أن يبدأ أينما شاء وينتهى حيثما أراد . فالشكل الواحد تتعدد إمكانيات رؤيته مثلما تعددت العوامل التى قامت بصياغته. فالشكل ، أو المدرك الحسى بعامة، يتكون بفعل المؤثرات البيئية ، طبيعية كانت أو اجتماعية ، جغرافية كانت أو تاريخية. فلمسات فرشة الفنان هنا. قد حركها إدراكه بثنائية السلطة والمقاومة التى تترسب فى الوعى واللا وعى المصرى حتى أنها تخللت كافة أشكاله. وحينما يجيد الفنان صياغة الشكل ، فذلك لأنه استطاع أن يلمس مضمونه.

السيرة الذاتية للفنان.

- بكالوريس النحت من كلية الفنون التطبيقية بالقاهرة ١٩٧٤

- تدرب على الرسم والتصوير بمفرده ١٩٨٤ ـ ١٩٨٨.

- أشترك فى كل المعارض العامة التى أقيمت بالقاهرة ١٩٨٣ ـ ١٩٩٣

- شارك فى المعارض الجماعية التالية:

- نقابة الفنانين التشكيليين ١٩٨٨

- أتيليه القاهرة ١٩٨٩

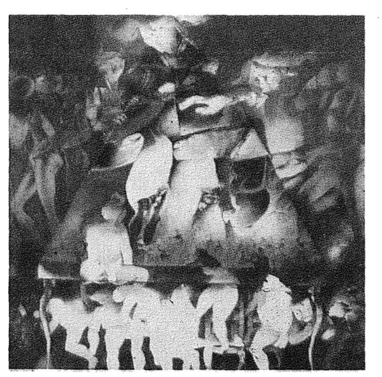
- الهند ١٩٩٢

- رشحته أورسولا شيرنج عن هيئة العلاقات الدولية بألمانيا للعرض فى بون ١٩٩١ وفر انكفورت ١٩٩٢،

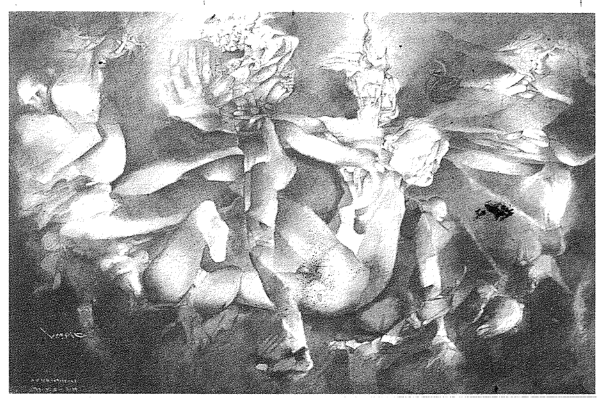
كما أقامت له معرضه الأخير بالقاهرة ١٩٩٣.

ماري تريز عبد المسيح

ثنائية السلطة / المقاومة
في أعمال الفنان حازم بدوي



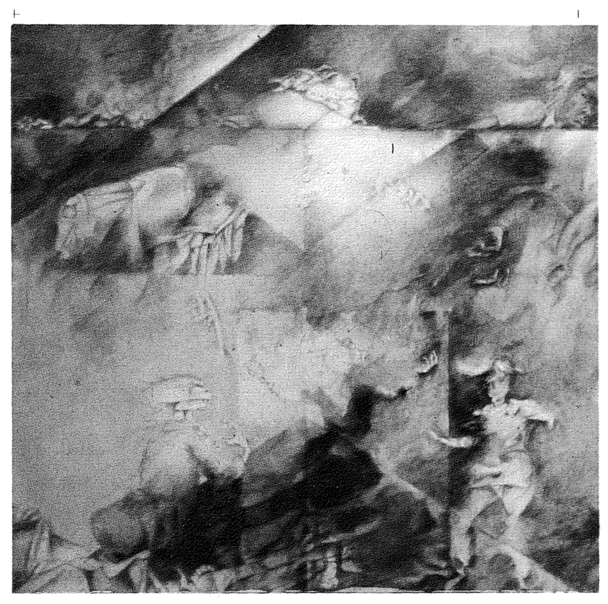
المائدة



وهن القوة



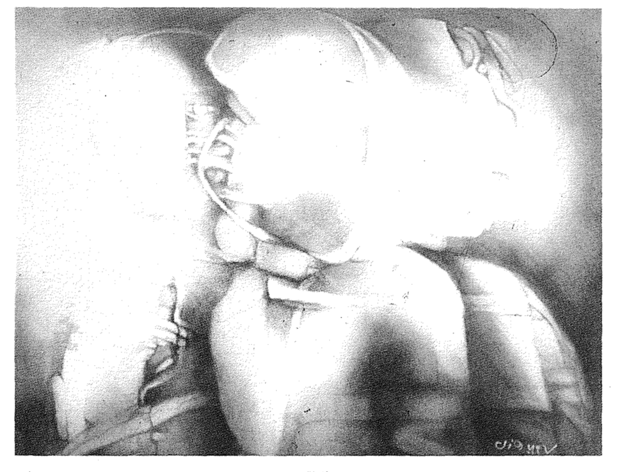
رجل وامرأة



الرقصة



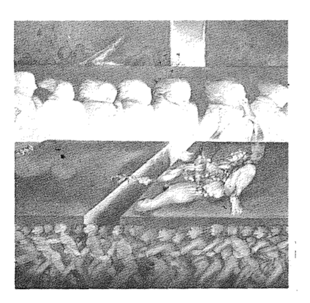
المولد

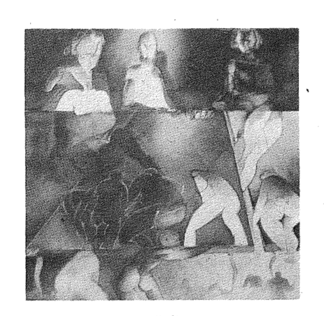


ثلاثة وجوه



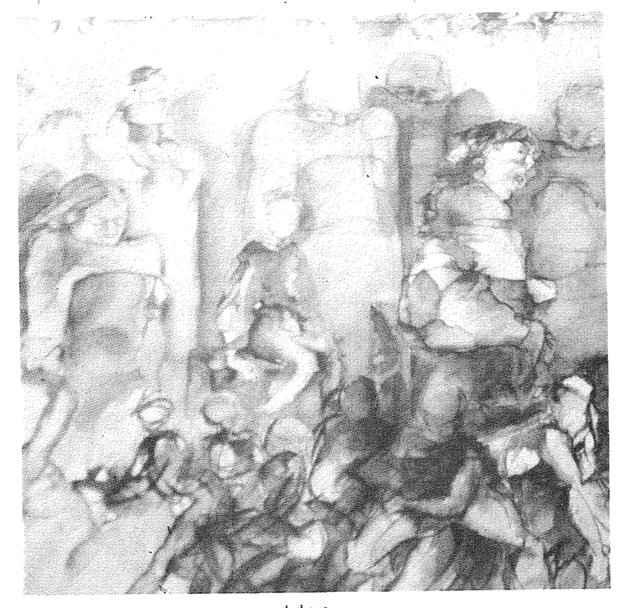
السيدة


المؤامرة


دوائر العبيد



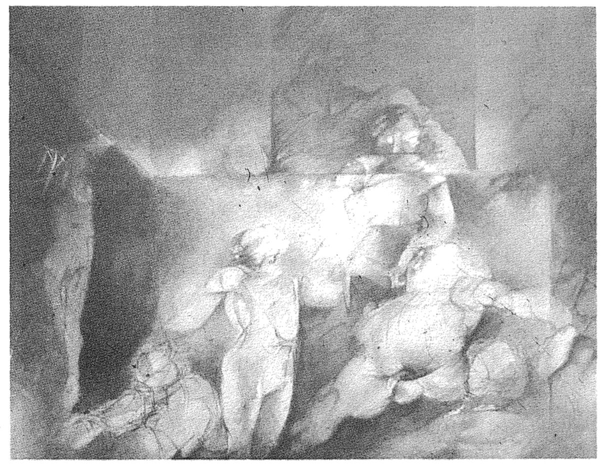
صورة لم تنشر للزعيم



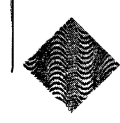
عبيد فبراير



ذكرى



عرائس



المنزل الغريب

دخلتُ إلى منزلى

لم أكنْ مخطئاً

الأثاثُ الأليفُ اختفى كلُّهُ

والمراجيحُ مصفوفةٌ ككراسى العزاءاتِ

تهتز فى كل ركنٍ

وأهلىِ يميلون مع ميلها كيف مالت

سكارى أجلاَّءَ

أذرعهمْ ساقطاتٌ على الجانبين

ويشغلهم عن وقوفى ذبول العيونِ

ويشغلهم عن ذهولىِ انذهالُ

أأبقى؟ أأمضى؟ أأطردهم؟

أم ألامسهم فى حنان المرض؟

أم أنزوى باكياً عالمى كلهُ؟

أم أتدبر أرجوحة أتكوَّمُ فيها

كما يفعلون جميعاً، وأمضى إلى حيث تمضى حبالى

وألقى ذراعى على جانبى فى استكانة ميْتٍ

يحدق فى نجمةٍ لا تُنالُ

وما كان سحراً أتاهم نياماً

ولا هو نوم وما هم بموتى

ولكنهم ميَّل الوقت قاماتهم ثم مالوا

أبى ، أخوتى، كل أهلى

إذا الأهل أنتم، سأبكى طويلاً!

وإن خدعتنى عيونى وكنتم سواكم

وكنتم بعيدين عن كل هذا

تعالوا!

«عمان»

فبراير ١٩٩٤

مراد وهبه

الكهف والدوجما

لأفلاطون أمثولة اسمها أمثولة الكهف يعبر بها عن رأيه في المعرفة الإنسانية وتدور على أن ثمه أفراد وضعوا في كهف منذ الطفولة، وأوثقوا بسلاسل فلا يستطيعون فكاكاً، وأديرت وجوههم إلى داخل الكهف فلم يعد في إمكانهم الرؤية إلا أمامهم فيرون على الجدار ضوء نار وأشباح أشخاص وأشياء فيتوهمون أن العلم الحق معرفة الأشباح. فإذا أطلقنا أحدهم فإنه يضيق من الوهم ويرى الأشخاص والأشياء على حقيقتها.

وهنا ثمة سؤال لابد أن يثار:

لماذا اختار افلاطون أمثولة الكهف وليس أمثولة أخرى؟

أغلب الظن أن هذه الأمثولة ترمز إلى الإنسان البدائي الذي اعتاد أن يحيا في كهف محتمياً فيه من الحيوانات المفترسة، ولما يعجز عن مواجهتها فإنه يشغل نفسه بتزيين حوائط الكهف برسومات تدور معظمها على حيوانات مفترسة من غير رءوسها متوهماً أنه بذلك يكون قد تخلص منها. بيد أن الحيوانات المفترسة لم تكن هي السبب الوحيد في الذعر الذي ملأ قلبه، بل إن الطبيعة أيضاً بما انطوت عليه من برق ورعد، ونقلة مفاجئة من الحياة إلى الموت دفعت الإنسان إلى الإحساس بعدم الأمان.

وثمة أسطورة قديمة تحكي أن أحد الفراعين حلم ذات يوم أن الأرض زلزلت زلزالها فانهارت المنازل على أصحابها، وتصادمت النجوم في السماء فغطت شذراتها الشمس. ثم استيقظ الملك وهو في حالة فزع فاستشار الكهنة والعرافين وعندئذ قال أحدهم إنه قد حلم نفس الحلم. ومن هذه اللحظة أصبح لهذا الملك هرم مصنوع

من كتل حجرية متماسكة ليس فى إمكان نار جهنم تدميرها وليس فى إمكان فيضان النيل إذابتها. وفى الهرم [1] يشعر الملك وأتباعه بالدفء والسلامة [2].

وقد عرفت مصر القديمة عصراً يسمى «عصر الهرم» على الأصالة وهو العصر الذى يبدأ من الأسرة الثالثة حتى الأسرة السادسة. وفى هذا العصر دُفن معظم الملوك والملكات فى مقابر اتخذت شكل الهرم [3]. يقول برستد «إن الشكل الهرمى لمقبرة الملك له دلالة مقدسة. فالملك يُدفن فى مكان على هيئة رمز إله الشمس الموجود فى قدس الأقداس فى معبد الشمس فى هليوبوليس. وهو الرمز الذى كان يتجلى منه الإله على هيئة طائر الفينكس» [4]. فالهرم، فى رأى برستد، نسخة مكبرة من رمز الشمس الموجود فى هليوبوليس، ويلزم من ذلك أن هذا الرمز - وهو حجارة - كان هرمياً فى شكله. ولكن ماذا يمثل هذا الرمز؟

أشعة الشمس وهى تنشر نورها على الأرض فيتلاحم ما هو لا مادى مع ما هو مادى. ولكن ثمة نصوص عن الأهرامات تصف الملك وكأنه صاعد إلى السماء على أشعة الشمس، وتقرر أن السماء قد جعلت أشعة الشمس قوية لكى ترفع الملك إلى السماء.

وأيا كان الأمر فقد أدى الهرم دور الكهف ولكن مع تباين طفيف وهو أن سبب بناء الكهف مردود إلى إحساس الإنسان البدائى بفقدان الأمان فيما قبل الموت أما الهرم فقد تأسس بسبب إحساس إنسان ما بعد البدائى بفقدان الأمان فيما بعد الموت. بيد أن كلاً من الكهف والهرم قد دفع الإنسان إلى سد الثغرات الناشئة من عجزه عن فهم العلاقة بين الإنسان والطبيعة بأسلوب عقلانى وعلمى. وبمجرد دخول الإنسان فى علاقة مع ما هو فائق للطبيعة ازدادت العلاقة العضوية بين الإنسان والمطلقات. بيد أن المطلقات ليس فى إمكانها التعايش سلميا مع بعضها البعض بحكم أن المطلق واحد بالضرورة. ولهذا فإنه فى حالة تحقيق التعايش فإن المطلقات تتوقف عن كونها مطلقات. ومن ثم فإن المطلقات تتصارع من أجل البقاء، وتعى أن البقاء للأصلح على حد تعبير المصطلح الداروني. بيد أن هذا الصراع يؤديه الإنسان باسم مطلقه ونيابة عنه. ولهذا فإن الإنسان عندما يتبنى مطلقا فإنه يصارع من أجله إلى الحد الذى يكون فيه مهيأ لقتل المطلقات الأخرى. وهذا هو ما أسميه «القتل اللاهوتى».

وإذا أردت مزيدا من الفهم لهذا النوع من القتل تذكر حالة سقراط. لقد اتُهم هذا الفيلسوف بأنه ينكر الآلهة ويفسد الشباب، ومن ثم طالب متهموه بإعدامه فأُعدم. وثمة حالات عديدة مماثلة لحالة سقراط ولكننى أجتزئ منها حالة واحدة هى حالة الحروب الدينية التى أشعلها الإمبراطور شارل الخامس ضد الأمراء البروتستانت الذين كانوا قد تبنوا مطلقاً جديداً وفى الوقت نفسه كانوا تحت سلطان ممثلى المطلق القديم.

وقد تسأل: ما وجه المماثلة بين الحالتين؟

جوابنا أن وجه المماثلة قائم فى اعتقاد المؤمنين أن المحافظة على مطلقهم يشفيهم من «طاعون عدم الأمان». وما زال الإنسان المعاصر مهدداً بهذا الطاعون الذى ينبع من كهف جديد هو ما أسميه «الكهف التكنولوجى». فالكهف التكنولوجى يعنى احتماء الإنسان فى التكنولوجيا بمعنى أن حل أية مشكلة مردود إلى

التكنولوجيا ليس إلا. ومن ثم فإن هذه «التكنولوجيّة» تستوعب أبعاد العلاقات الإنسانية برمتها. ومن هذه الزاوية فإن الكهف التكنولوجي يماثل الكهف البدائي في أن سحر التكنولوجيا يماثل سحر الكلمات والرسوم، أي أن الإنسان المعاصر أصبح فكره أسير خداع بصري، مُقْنع له، أن التكنولوجيا قد تكون هي الحل النهائي لكل مشكلاته. ومن ثم فإن إنسان الكهف التكنولوجي يمطلق التكنولوجيا متوهماً أن هذه المطلقة قد تشفيه من الإحساس بعدم الأمان.

هذا عن الكهف فماذا عن الدوجما؟

يقول أرسطو في كتابه «الميتافزيقا» إنه بسبب الدهشة يبدأ الناس في التفلسف؛ فهم يندهشون أصلاً من المشكلات اليومية ثم يتقدمون رويداً رويداً فيواجهون مشكلات المسائل الكبرى مثل ظواهر القمر والشمس والنجوم ونشأة الكون. والذي يندهش يعرف أنه جاهل. وحيث إنهم يندهشون هروباً من الجهل فإنهم يطلبون العلم للعلم وليس لأنه غاية نفعية (٥).

ومن هنا يمكن القول بأنه إذا كان التفلسف وليد الدهشة، والدهشة هي الشك فالتفلسف إذن وليد الشك. وفي العصر اليوناني القديم شك **بارمنيدس** في المعرفة الحسية، وشك أتباع **هرقليطس** في المعرفة العقلية، واتخذ السوفسطائيون من تباين المذاهب والعادات ذريعة للشك. ثم نشأت مدرسة فلسفية تستند إلى الشك كوسيلة وغاية وسُميت «المدرسة الشكية». والمفارقة هنا أن مؤلفات أصحاب هذه المدرسة قد اختفى معظمها ولم يبق إلا النذر القليل. وهذا على الضد من مؤلفات **أفلاطون وأرسطو والرواقيين والإبيقوريين** التي لم تندثر. وأشهر فلاسفة مدرسة الشك **سكستوس امبيريكوس**. فكرته المحورية أن لكل حجة حجة مضادة لها ومساوية لها في القوة والنتيجة امتناع الإنسان عن أن يكون دوجماطيقيا. ويستطرد **سكستوس** قائلا إنه إذا كانت «**الدوجما**» تعني إقرار ما هو غير واضح فليس ثمة مذهب؛ لأن المذهب، في رأيه، يعني الالتزام بمجموعة من الدوجمات المتسقة فيما بينها وفيما بينها وبين الظواهر»(٦).

وإذا كانت الغاية من الشك «**سكينة النفس**» على حد تعبير **سكستوس** فإن **الدوجما**، في هذه الحالة، تقف ضد هذه السكينة (٧). وهذا على غير القول الشائع بأن سكينة النفس ملازمة للدوجما.

الدوجما إذن، في معناها الأوليّ، ضد الشك ومع الالتزام بمذهب. وابتداء من القرن الرابع الميلادي أطلقت الكنيسة لفظ «دوجما» على جملة القرارات التي يلتزمها المؤمن، والتي صدرت عن المجمع المسكوني المسيحي. ومعنى ذلك أن **الدوجما** سلطان وارد من مصدر آخر غير عقل المؤمن. ولهذا فليس أمام المؤمن سوى أحد بديلين: إما أن يقول «**أنا أومن لأتعقل**» أو يقول «**أنا أومن لأنه غير معقول**».

ثم تبلور سلطان **الدوجما** فيما يُسمى بعلم العقيدة وهو في المسيحية علم اللاهوت، وفي الإسلام علم الكلام. ووظيفة كل منهما تحديد مجال الإيمان، بمعنى أنك لا تكون مؤمنا إلا إذا التزمت بهذا المجال. وإن لم تلتزم فأنت هرطيق في نظر اللاهوتيين أو كافر في نظر المتكلمين تستحق التأديب كحد أدنى والقتل كحد أقصى.

وفي العصر الحديث عاد الشك في **الدوجما** ابتداء

من **بيكون وديكارت**؛ اسس **بيكون** منطقاً جديداً لأجل تكوين عقل جديد. وهو على قسمين سلبى وإيجابى. ويهمنا هنا القسم السلبى وهو يدور على الكشف عما يسميه بيكون **«أوثان العقل»** وهى اربعة أنواع ويهمنا منها النوع الثانى ويسميه بيكون **«أوهام الكهف»** وهى ناشئة من الطبيعة الفردية لكل منا. وهذه الطبيعة الفردية هى كهف مماثل لكهف **أفلاطون** إذ منه ننظر إلى العالم وعليه ينعكس نور الطبيعة فيتخذ لوناً خاصاً، إما طبقا لطبيعة الفرد وخاصيته، وإما طبقا لتربيته وحواره مع الآخرين، وإما لمطالعته الكتب، وإما طبقا لسلطة مَنْ يوقرهم ويعجب بهم [8]. اما **ديكارت** فإنه يقول «لم أكد انهى المرحلة الدراسية التى جرت العادة أن يُرفع الطالب فى نهايتها إلى مرتبة العلماء حتى غيّرت رأيى تماما. ذلك لأنى وجدت نفسى فى ارتباك من الشكوك والأخطاء بدا لى معها أننى لم افد من محاولتى التعلم إلا الكشف شيئا فشيئا عن جهالتى» [9]. وتأسيسا على هذا الشك انطلق **ديكارت** باحثا عن اليقين بتأسيس منهج جديد. ثم جاء **هيوم** وتابع كلاً من **بيكون وديكارت** فى شكهما، ولكنه انصرف فى شكه إلى علاقه العلّية. فهذه العلاقة هى التى تسمح لنا بالاستدلال بالمعلول الحاضر على العلة الماضية، وبالعلة الحاضرة على المعلول المستقبل. ولكن هذه العلاقة، فى رأى **هيوم**، عديمة القيمة إذ هى ليست غريزية ولا هى مكتسبة بالحس وإنما هى **عادة عقلية**. ولهذا فإن فكرة الضرورة الكامنة فى علاقة العلية ليست موجودة فى الأشياء وإنما هى موجودة فى العقل [11]. وتأثر **كانط بهيوم** فى هذه المسألة فقال «إن **هيوم قد أيقظنى من سُباتى الدوجماطيقى**»، وبدأ فى تأسيس فلسفة نقدية تقف ضد الدوجماطيقية. وهذا هو مغزى مؤلفاته الثلاثة: **«نقد العقل الخالص النظرى» و «نقد العقل العملى» و «نقد الحكم»**. وقبل وفاته بإحدى عشرة سنة حرر مؤلفه الأخير بعنوان **«الدين فى حدود العقل وحده»** (١٧٩٣). فكرته المحورية تدور على تحرير الدين من **الدوجما** استناداً إلى مبدئه الذى يختزل فيه التنوير فى هذه العبارة **«كن جريئاً فى إعمال عقلك»** [12]. ولما صدر الكتاب وجه إليه الملك الدوجماطيقى **فردريك وليم الثانى** رسالة يعرب فيها عن عدم رضاه لرؤيته يشوه فى ذلك الكتاب العقيدة المسيحية ويطلب منه الكف عن نشر مثل هذه الأضاليل. وعلى الرغم من أن **كانط** كان قد أعلن أن كتاباته فى الدين موجهة فقط إلى المفكرين فى مجال الفلسفة واللاهوت إلا أنه حاول تبرئة نفسه من التهمة الموجهة إليه فى رسالة الملك ولكن بالتواء إذ قال:

«اتعهد بعدم الكتابة او التعليم فى الدين، سواء الدين الموحى أو الدين الطبيعى، وسواء فى المحاضرات او فى التاليف، اتعهد بذلك بصفتى تابعاً جد امين لجلالة الملك». وقال فيما بعد إنه تعمد وضع هذا التحفظ لأنه أراد أن يؤقت تعهده بحياة الملك. وبالفعل بعد وفاة الملك استأنف كانط الكتابة فى المسائل الدينية [13].

هذه هى **الدوجما**، وهذه هى قصتها فهل ثمة علاقة بين **الدوجما** والكهف؟ واضح من عرضنا لتاريخ كل من مفهومى الكهف **والدوجما** أن ثمة علاقة عضوية بينهما. وإذا كان ذلك كذلك فهل يمكن الفكاك من هذه العلاقة العضوية، أو بالأدق هل يمكن مجاوزة هذه العلاقة؟

هذه المجاوزة ممكنة إذا انتفت العلة المولّدة لكل من

الكهف والدوجما. وهذه العلة هى «الإحساس بعدم الأمــــان» على النحو المذكور آنفا. والعلة المولِّدة لهذا الإحساس هى حالة اغتراب الإنسان عن الطبيعة أو بالأدق عن الكون. المطلوب إذن هو إزالة هذا الاغتراب. وهذه الإزالة ممكنة بفضل غزو الإنسان للفضاء استناداً إلى الفيزياء النووية. فالفيزياء النووية هى «علم الكون» حديثاً وهى الفلسفة الطبيعية قديما. والفارق بين الحديث والقديم هو فارق كيفى. فالفيزياء الحديثة هى بداية «تحكم» الإنسان فى الكون، وهذا التحكم لم يكن وارداً فى الفيزياء القديمة لأنها انشغلت بالبحث عن أصل الأشياء. بيد أن هذا التحكم يستلزم تعود الإنسان على الحياة فى الفضاء. وهذا من شأنه أن يحدث تغييراً جذريا فى الإنسان ينبئ بظهور نوع جديد من الإنسان يكون فى مقدوره تمثل الكون ذى الأبعاد الأربعة (الزمكانى الذى تنبأ به أينشتين). ومن شأن هذا التمثل أن يسمح للإنسان برؤية الأحداث قبل أن تقع، ومن ثم يصبح معقول هو المعقول فيزول اغتراب الإنسان عن الكون [١٤].

الهوامش:

(١) اللفظ الأفرنجى Pyramid مشتق من اللفظ المفرد اليونانى Pyramis وجمعه Pyramides. ولم يُعثر حتى الآن على الاشتقاق فى. للغة المصرية ولكن ثمة لفظ فى اللغة المصرية هو Per - em - us ومعناه «الذى يرتفع راساً».

(٢) P. Kolosimo. Not of this World, shere Books, London, 1975, P. 236.

(٣) J. E. S. Edwards, The Pyramids of Egypt, Pelican, 1947, P. 16.

(٤) J. H. Breasted, The Development of Religion and Thought in Antient Egypt, P. 72.

(٥) Aristotle, Metaphysics, Book A. 11 - 20.

(٦) Sextus Empiricus, Selections from the Major Writings. Avatar Book, U. S. A. 1985, PP. 35 - 37.

(٧) Ibid., P. 35.

(٨) Bacon, A selection of His Works, The New Organon, New York, 1965, P. 336.

(٩) Descartes, Discours de la Méthode, Editions de l'université de Manchester, 1941, P. 6.

(١٠) Hume, A treatise of Human Nature, Oxford, Clarendon Press, 1960, pp. 155 - 172.

(١١) Kant, An Answer to the Question, What is Aufklarung?

(١٢) Kant, Religion Within the Limits of Reason Alone, Harper Torchbooks, New York, 1960 P. xxxv.

(١٣) مراد وهبه، الاغتراب والوعى الكونى، مجلة الفكر المعاصر، المجلد العاشر، العدد الأول، ص ١١٠ ـ ١١١.

محمد سليمان



'أنابيش'

القنفذ:

لم ينته الكلام عند بابهِ

ولم يضنه الصمتُ

مثل قنفذ نما وراء السورِ

مثل قنفذٍ

مُرْتبكا

وشائكاً

لم يصغ للنصائح التى نمت على الشفاهِ

للطنين لم ينحزْ

ولم يلذ بغابة الأزرارِ

ظل مشغولا بكائنات الهبْوِ

قانتاً كالريمِ

ليس النيل بقالاً

والبحر ليس صوبة ينمو بها السردينُ

نافخو الأبواق يعرفون أنه سيمنح الهواء لونه الزاهى

ويسترد ديكَه الذى شوى مُرَمِّمُ الساعاتِ

ربما أغرته زرقة فراح يحصى الموجَ

ربما المعَلِّبون آثروا عليه حامضاً

وغيبوا عصاهُ

أحدٌ لم يشته التى فى كيسه غابتْ

وأحد لم يدفع السؤال بالسؤال

أو يحرِّكْ أكرةً

وجه المذيع لامع كمكتب الجنرالِ

فمه دبابةٌ

وقلبه مستودع للجيرِ

هل يستعمل الفرشاة والمعجونَ

أم بداكنٍ يحكُّ

فى الصباح سوف يشتم الذين شايعوا

ويحقن الهواء بالسّخام

هل لقنفذ أن يعلوَ الجدار كَى يذكر الصغار بالهندىً

لم تكن مليح حين قام من غيابه جُبّاً

ولم يكن أباً وقاره سورٌ

أو غاره اليقينُ

ظل ماؤه يعلو

وظل فى سريره يصيدُ
لم يزل يحب كهلةً كلامها ماءً
ولم يزل فى الليل يشكم الحصان عندما تناول الهواء ثديها
وعندما تميل كى تقشِّرَ الأطفال فى البانيو

تـــأريـــخ:

لأطفالٍ يكبرون فى الألبوم لم يزل يصب القهوه
الذى مات فى صنعاء قبل أن يحظى برتبة العريف
والذى اخترق سيناء ولم يعُدْ بالغنائم
والذى لم يكن مُطعّماً ضد الحَصْبه
رصدته طائرات الشبَحْ
وبخّرته قذائف الأسطول.

حكاية الـهـنـدى:

مستبدلا بتاجه كوفيّة يأتى
(سيالث) الزعيمُ
كى يكلم الأشجار عن أصولها
والغيم عن نبعٍ
سينده الفيالق التى فى الريحِ
أو يعانق الأخ العصفور والأخ الحصانَ
لم يكن لديه إلاَّ الشعرُ
عندما خبت فى كيسه المياهُ

صهلت وراء لحمه مدافع القاضى

توجع عينى هذه المدنْ

توجع عينى

والسماء لاتباعُ

هكذا تكلم الهندىُّ

خلفه كان المحيط غامضاً

وحوله شعب من الهاموشِ

فانحنى يوصى

بالماء

والهواء

ثم ذاب فى الماضى

لكى يعود فى نهاية الزمان تاجه شالٌ

وأرضه مَحْميَّه بالريشِ

ظل شاعراً مُنْتسبِا للمحوِ

قادراً على احتواء شجره

وحاملا كالفيل فى داخله عنوان لحدهِ

وصوراً لعالم ينهارُ

لم تكن لديه آلة للقتل

أو شمعٌ

يرشو به الملاكَ

عندما تثاءب الأبُ الكبير فاستلّوه من قميصهِ

واعلنوه ملكا على الذين انقرضوا
وشاهداً لمقبره

الـغـــبـــار:

لا أحد فى البهو
لا أحد فى الغرفه
لا أحد فى الحمّامْ
من هناك إذن يا محمد
إنه الغبار فقط
والفقاقيع شعب ينْصب الخيام

سيالث: زعيم الهنود الحمر الذى أجبر على بيع أرضه والاستسلام سنة ١٨٥٤.

عبد الستار ناصر

لا أبواب لهذا البيت



لا أبواب لهذا البيت، سيدتى، أخبرتك ذات مرة، أن لا أبواب لهذا المكان الذى نحن فيه، أى فرح أن نموت معاً، لا أحد يأتى إلينا، لا أحد يذهب منا، ثم، ينفجر الكابوس اللذيذ ونرى أنفسنا بين الجمهور.

كم أُحب هذا الهياج الممتع الذى ـ وحدنا ـ من بقى فيه، يالهذا المُغرَم الشمسى يبذل روحه ومساماته من أجل (بيت) مسكون بأرواح العشاق.. لماذا؟ من أخبره أنك نائمة هناك؟ الشوارع الدكناء أصابت قلبى بشرر الخوف. أنا الذى أعطى جلدكِ كل ماضيه ونصف أحلامه ولم يسكت عن الحب المجنون، يرعاكِ فى بيت لا أبواب له.

هل تذكرين ما قاله الشاعر عنى؟ اسمعى، وانظرى ما قطعنا من مسافات الحب أيتها الحلوة الهمجية، ها أنا أسمعه عبر عشرة أعوام من الحرب والدموع والطفولة معاً:

تحلم بامرأة لن تطال

لأنك تطرق باب المحال

ستأتيكَ فى آخر العمر

مزدانة بالجموح الجميل

وبالمستحيل

أتعلّم الليلة ـ منك ـ بعد سنين من اللهو والغباوات والبراءة، كيف أسحب الساحر ، والمحتضر والضمير القديم، إلي جبل من الطمأنينة وأخفى نفسى بينهم، أو أخفي جسدى معهم، لم أعد أفهم ـ يا مولاتى ـ كيف أُفسر أفعالى، تلكَ مشيئة النسيان، أننى أصبحتُ خادماً لمستقبل لا أراه.

لا أُريد أن أهجر البحر ولا الوطن المزروع فى لحمى، لا أُريد أن أفارق أُغنية أقول فيها بأننى أحببتكِ ذات صيف، أو جننت بكِ ذات شتاء، لا أريد ـ أيتها الروح الكثيفة الساحرة ـ أن أقول كيف أموت ولاَ أحد يعلم سرّك المستحيلَ معى.

يتحطم عند صخرة الإهانة، أكثر من جبل لا يهان، أى بياض يشتاق إلى زمانك أيتها المحطمة العذبة؟ صدقينى، لا قسوة فى هذا العالم أكبر من حب مطرود، أنا ـ يا حلوتى ـ أقول هادئاً: أنَّ شريعة الغاب أرحم من رجل يُطرَد من بحبوحة إحساس عاصف تعلّم فيه أن يفعل ما يشاء.

يالهذا الرجل السعيد، من أين جاء بلا جواز سفر؟ وكيف سرق الدنيا وما فيها؟ كيف تمكن أن يعطى ألف جواز سفر إلى سربٍ من الطيور الجريحة ـ هل كنا بين تلك الطيور هل كنا معاً أيتها المسحورة بحبى ولم أفهم كيف ضاع بنا الطريق؟ ـ من يخدعنى دائماً وأمضى إلى (خديعته) بنفسى؟

واللّه ـ ثلاث مرات ـ تمنيتُ أن يبقى هذا البيت المخبول بلا أبواب عليه، ولا فراغ يمضى إليه، كنت أريد أن نموت جوعاً أو عطشاً أو حُباً، حتى لا أرى فى لحظة انتهائى سوى وجه امرأة كانت ومازالت وستبقى حبيبتى إلى نهايات الزمان، فكيف لا أُحب مكاناً لا يفضى إلى مكان، وبيتاً لا ينتهى إلى بيوت؟؟

أنا لا أرى سواها، ومعجزتى، أنها لم تعد ترى فى الدنيا سوى هذا الجالس فوق عرش ماضيها يسأل عن خطأ كان من أعظم ماجرى فى الكرة الأرضية، أى جمال هذا، أن نخطئ ونصنع مملكة من أجمل أخطاء الكون، ثم نراها تكبر؟ ونفهم ـ فوراً ـ أن الوصايا التى فرضوها علينا، لم تكن غير عرش من ورق مزورعتيق.

يا سيدة الأغوار، يا أصعب فاجعة بين سعاداتى، يا أسعد لحظة فى دمى منذ ولادتى، أمنحك الآن بركاتى، أنا الطاعة والخبث والنقاء والغيظ والنار والعاطفة، أمنحك الحقيقة التى صارت نشيدى وحياتى، وأقول: اليوم، منذ اليوم، وبعد هذا اليوم، وكل يوم، سأحبكِ يوماً بعَد يوم، حتى ينتهى يومى الذى تأمرين به.

هل تأمرين بشئ سيدتى؟

* الشعر من ديوان (**طفولة الماء**) للشاعر **حميد سعيد** .

محمود أمين العالم

من الأنا الذاتى إلى الأنا الموضوعى

قراءة فى رواية «القطيعة»* لخليل النعيمى

كنت أسأل نفسى دائما منذ أن عرفت **خليل النعيمى**، ماالعلاقة بين **خليل النعيمى** الطبيب الجراح، **وخليل النعيمى** الروائى، وبخاصة أنه جراح ماهر وروائى متميز، أى انه يبدع فى المجالين دون أن يجور أحدهما على الآخر؟ هل لأن بينهما تواشجا وتماثلا؟ يبدو أن الأمر كذلك. فما قرأته **لخليل النعيمى** من روايات قبل هذه الرواية يكاد أن يكون تعبيراً عن قطيعة، وإن يكن مختلفا من حيث البنية الروائية والنسج السردى عن روايته الأخيرة «**القطيعة**».هكذا قرأت القطيعة فى روايته «**الرجل الذى أكل نفسه**» كما قرأتها فى روايته «**الشىء**» وقرأتها فى روايته «**الخلفاء**» التى يكاد عنوانها أن يكون تنويعاً على عنوان روايته الأخيرة «**القطيعة**».ولهذا تكاد **القطيعة** بأبعادها ودلالاتها المختلفة النفسية والاجتماعية والأيديولوجية فضلا عن الأسلوبية والبنائية أن تكون رؤية **خليل النعيمى** للعالم ونصّه الأدبى فى مواجهة ماهو سائد ومسيطر حوله وداخله، سواء كان واقعاً حياً أو نصوصا وقيما أدبية وفكرية. الا يلتقى فى هذا، الجرّاح الأدبى والفكرى بالجرّاح الطبيب؟ كلاهما يقطع ويستأصل مايراه عائقا دون صحة الجسد وعافيته وتجدده! ولكن.. إذا كان الجراح الطبيب يحقق هدفه **بقطع** هذا الجزء المريض أو ذاك من الجسد الإنسانى، فإن الجراح الأديب الأيديولوجى لايكتفى بالقطع الجزئى، وإنما يسعى إلى تحقيق **القطيعة** الجذرية الكلية لقيم وأذواق ومفاهيم ومواقف.ذلك أن القطع فى المجال الأيديولوجى والذوقى والإبداعى يكون **قطيعة** أو لايكون إلا مجرد توفيق وتلفيق أو تعمية وتجميل خادع. على أننا فى الحالتين - **قطعاً أو قطيعة** - نتعامل مع الجسد سواء كان جسداً

* رواية القطيعة: خليل النعيمى. القاهرة - ١٩٩٢ دار الثقافة الجديدة.
بعد هذا المقال مباشرة فصل من رواية جديدة لم تنشر للروائى خليل النعيمى

فردياً أو مجتمعياً أو كونياً، فى تحققه المادى والحسى والعملى، أو كان جسداً معنوياً فى تحققه الدلالى والقيمىّ . ولهذا سنجد فى رواية «**القطيعة**» الجسد مهيمنا بهذه الأنحاء والأبعاد والأعماق المختلفة، الفردية والمجتمعية والكونية من ناحية، والدلالية والقيمية من ناحية أخرى.

ورواية «**القطيعة**». هى سيرة حياة، فهكذا تبدأ: «**أنا خليل النعيمى**». إن الذات هى السيرة لاتتخفّى وراء شخصية رمزية، أو وراء ضمير متكلم،، أو ضمير غائب. بل تجهر بوضوح، وتصرخ وتعترف وتتعرّى وتتخلى، لكى تقدم رؤيتها الجديدة الصريحة العارية. تقول الرواية على لسان **خليل النعيمى** فى سطورها الأولى: «اخرجُ. **اخرج من البلاد والعباد. اخرج إلى العباد والبلاد**». إنه يخرج من البلاد ومن الناس، ليعود إلى الناس أولا ومن ثمّ إلى البلاد. على أنه فى الحقيقة لايخرج من، ولايخرج إلى، وإنما يخرج أساساً على. إنها رواية خروج، رواية قطيعة وانخلاع. «**اخرج الفار والمسار**»، إنه يخرج خروج نبىّ، فالفار والمسار رحلته، ليتناول الكون من أوله ـ على حد قوله أى ليبدأ كوناً جديداً من حيث هو مع الناس. يبدأ هذا الكون ويشكّله بالبْوح الداخلى، ولكنه يتجسّد فى مفردات الكون، مفردات الواقع الخارجى، بكل ملموساته، ومحسوساته المباشرة البصرية والشمّية والحسّية والسمعية. إنهاْ سيرة حية لحياة. ولكنها أقرب إلى حياة الفن من حياة الحياة. وذلك أنها رغم «**الأنــا**» الذاتية الصريحة هى رواية فنّية أكثر منها سيرة حياة واقعية، وإن كان كل مافيها واقعى خشن وحْشىّ فى واقعيته.

وهى حكاية بسيطة تجرى فى حى شعبى هامشى من أحياء مدينة الحسكة السورية. ففى هذا الحى وُلد **خليل النعيمى** وعاش السنوات الأولى من طفولته وشبابه. وفى هذا الحى هناك من يملك ويستبد ويستغل وهو **ابن الجليوى**. فهو يملك الماء، فيملك الناس والسلطة، يملك المدير والعساكر والمخاتير. ولكن فى هذا الحى كذلك هناك الفقراء والجوعى والمُذلُّون المهانون. إنها ثنائية ضدّية طبقية حادة فى إطار طبيعة وحشية. ويكبر **خليل النعيمى** فى هذا السياق البشرى الطبيعى. لأن تبين له فى البداية غير صديق حميم **هو عباس. وعباس** هو لص شريف على حد قول **خليل** نفسه فى سيرته. ويعمل **عباس عند ابن الجليوى**. ولكنه سرعان مايُطرد ، لامن عمله وحسب، بل من الحياة نفسها، يغتاله رجال **ابن الجليوى لانه تجاسر** فأراد أن ينتقم لكرامته من هذا المستبد ومن رجاله ومن وضعه المهين. ونتحرك طوال الرواية فى شبكة متداخلة من الأحداث والحكايات والمصادمات الصغيرة. ولايفارقنا أبداً اسم **عباس** الميّت الحىّ أبداً. إن اسمه ملتصق نابض دائما فى نهاية كل فقرة، كل مشهد، كل حكاية، كل ذكرى، كل فكرة، كل محاولة بحث عن عمل، عن لقمة خبز جافة، عن علاقة جسدية، يحاول **خليل** الالتحاق بالمدرسة أو «**المخرسة**» كما تسميها الرواية احيانا. فنحن فى المدرسة لانتعلم ولانتكلم، بل ننصت ونخرس ونتلقى صاغرين. يذهب إلى المدرسة حافيا فلا يُقبل فى البداية . ولكنه فى النهاية يصبح واحداً فقيراً من تلاميذها. وتتحرك الرواية بلا حركة، وتتطور بلا تطور. فلا شىء يتحرك فى نسق الحياة والعلاقات السائدة. إنما شبكة متصلة من العلاقات مع معارف وأصدقاء يتساقط بعضهم ضحايا مثل **عباس**، ضحايا الفاقة

والجوع والعسف. ويختلط الواقع بالخيال، الحقيقة بالوهم، ويكبر **خليل** وسط هذا التشابك المعقد المرفوض شعوريا ليتحول هذا الرفض الشعورى فى النهاية إلى رفض فكرى واعٍ ينبثق ويتجسد فى مظاهر سياسة شعبية تهتف باسم «**ابى عمار**» [**وهو خالد بكداش** أمين عام الحزب الشيوعى السورى] . إنها إذن مظاهرة يقودها الشيوعيون ضد الوضع الظالم السائد. ويتم التصادم الطبقى الحاد بين المظاهرة ورجال الأمن، وتتغلب قوة رجال الأمن، وتسيل دماء ويسقط شهداء، ويتمكن **خليل** من الإفلات هو وبعض صحبه من قبضتهم، ويمضى باحثا عن الناس الذين يشارك فى النضال من أجلهم. وماأشد ماينتابه الحزن والدهشة عندما يتبين أنهم بعيدون، مشغولون بأمور وتسليات أخرى صغيرة عابرة وربّما بأمل بعيد. وهكذا يبدأ وجدان **خليل** يدخل مرحلة وعى جديد غامض يتجسد فى سؤال جديد: «**من أنت خليل النعيمى.. من أنت**». لقد بدأت الرواية بيقين هو «**أنا خليل النعيمى**»، وانتهت بالتساؤل لا عن «**الأنا**» بل عن «**الأنت**»، لقد أصبح الأنا آخر، أصبح الذات موضوعاً للتساؤل!

ولكن هذه الحكاية ليست الرواية. فالرواية هى البناء الفنى الشامل للرواية، التى تتشكّل من بنية مزدوجة ولغة خاصة. البنية الأولى هى بنية سرد فنّى لأحداث متداخلة مكدّسة بكل تفاصيل الحياة وعناصر الوجود الإنسانى والحيوانى والنباتى والطبيعى والكونى. أدوات، حيوانات، أفراد، سلطة، عساكر، نفايات، نساء، أطفال، رجال، مياه، أتربة، أحجار، أجساد، أعضاء الأجساد، جوع، بحث عن طعام، عن عمل، قسوة، عنف، حشرات مرض، حمّى، قبح، موت، أشجار، طين، علاقات جنسية، شبق، روث، ظلام، فضاء، سلطة قامعة، أناس مقمعون، حفاة، عربات فاخرة.. إلخ .. إلخ. كون تتداخل عناصره المختلفة المتناقضة وتتشابك تشابكا عرْضيا أفقيا بما يكشف حدّة الاختلاف والتناقض. لنقرأ هذه الصورة مثلاً «**حيطان بيوت المحافظ، المدير والقضاة والأطباء وقادة الدرك، والكاتب بالعدل ورئيس غرفة الزراعة، واغنياء البلد، وتجارها وأعيانها وبيت ابن الجليوى، بيت ابن الكلب. وعلى ضفته الشمالية هناك، فى غابة الحور الكثيفة هذه التى صارت تحاذينا الآن، احنت المربوعة بغتة ظهرها الابيض السمين وبتوتر واستعجال شمّرت عن طيزها المستدير وكانها لم تكن ترى احداً، صارت تبول، تبول، تبول**» ص ٢٧.

إنها كاميرا تتحرك بالعرض لابالطول، ولابالتراكم، يتشابك معها وفيها كل شىء بكل شىء، الجزئيات بالكليات، الأشياء العابرة، بالأشياء الدائمة، البشر؛ بالطبيعة بالكون. تجاور وتداخل وتفاعل بين كل شىء. نكاد نرى ونحس ونلمس الأشياء جميعا فى وقت واحد. إنه تكدّس عرضى أفقى لكل ملموسات ومحسوسات وتناقضات ومفارقات الحياة الحية الجامدة: الجميل والقبيح، النبيل والمنحط، العظيم والمبتذل، المقبول والمحرم، المكبوت والمفضوح، المقدس والمدنس، المسموح به والمرفوض. وتبدو الأشياء فى تفاصيلها كأنها فى عملية إحصائية: البق، الضفادع، الأسماك، الزنابير، الخنافس السود، البق الأبيض، الأسماك الحمر، ومختلف درجات اللون، ومختلف درجات الأصوات، ومختلف درجات المشمومات والملموسات والأشكال والأحجام دون ترابط منطقى عام. الجنس الشبق العارم

وممارساته الفجة حتى مع طين الأرض. الإحساس بجسدية كل شيء. جسد المرأة، جسد الرجل، جسد الجاموس، جسد الأرض، جسد الفضاء الغامض، جسد الكون. إنه عالم مُتشظّي، ومتداخل في آن واحد، بلا تراكم ولا اطراد. بل منعطفات مفاجئة، «وموزايكو» متحرك بلا اتساق وبلا غاية. وجزئيات متناثرة في إطار عالم مثقل برؤية كلية مبهمة مكثّفة. ومسافات ومساحات، وفضاءات وحس تاريخي عميق غامض بلا تاريخ. ليس ثمة حكي، بل بناء سردي ضبابي متداخل العناصر تحمله لغة مباشرة خشنة حية، تتجاوز الجماليات البلاغية المعهودة، وتقيم المرادفات غير المألوفة التي تُخرج الكلمة من معناها العجمي بتداخلها أو ترادفها مع كلمة أخرى مما يعطيها معنى مختلفا موحيا. ولهذا فهي لغة داخلية وخارجية في آن واحد. وهي لغة تكاد تشبه سرد تيار اللاشعور، ولكنها في الواقع لغة سرد شعوري حسّي لسنّي بصري واع مدرك متعقّل، يخلط بين الخاص والعام، بين الواقع والقيمة، بين القبح والجمال، بين اللذة والألم، بين الشبق والحرمان، بين الوفْرة والفقر بين الشفافية والقذارة، بين النصاعة والقتامة، بين الجسدي والسياسي، بين الإنساني والطبيعي، بين المادي والروحي ـ إنها ثنائيات مضادة متداخلة دالة على أنها لغة تؤكد التنوع والتناقض والتفاصيل في كل شيء. كأنها عملية إحصائية لتعدد الأشياء وتكاثرها وتفارقها وتنوع صفاتها. فابن الجليوي هذا المستبد المستغل ـ على سبيل المثال «**تروي زرعه من ماء الخابور. ومن الخابور يشقي طرشه وحلاله وحرامه ، للناس يبيع ماء الخابور بيعاً، وهو ايضاً يحول ماء الخابور إلى أشياء. يحولها إلى الوان، إلى اصباغ، إلى ثلج، إلى بوظة، إلى كازوزة، إلى سبيرتو، إلى كحول، إلى حنطة، إلى شعير، إلى معز، إلى دهون، إلى فجل، إلى شوفان، إلى عدس، إلى شوربا، إلى مرق، اه، إلى مرق، المرق الدهين والفضّي اللمّاع المفلفل المبهر المبخّر باستمرار . مرق روح الدجاج والبصل والقراص. ذلك كله: الماء. الماء المنشور، أو الماء المنثور. الماء المعبا أو الماء المخبا. الماء في قدور، في احواض. في زجاجات . زجاجات طويلة، مربعة، مستديرة، مضلعة، ذات حنايا او زوايا او بلا اركان. زجاجات قعورها نازلة أو مرفوعة. قواعدها بارزة أو خفية. عنقها طويل أو قصير أو لاعنق لها على الإطلاق. لكل كائن مشروبه، لكل مشروب وعاؤه. لكل وعاء شكله. والكل ماء . ماء يحوي ماء. يحوي ماء. ومن يملك شيئاً يشتر به ماء؟ ماء الخابور الدائر في الفضاء**»

إنه عالم متشظّي ـ كما ذكرنا ـ بتفاصيله وتنويعاته المختلفة ومترادفاته وثنائياته ومفارقاته اللغوية المضادة، والفاجعة والموحية والدالة. ولكنه رغم تشظيه وتنويعاته يثير حساً كليا تاريخيا ضبابياً غامضا. ولكن في داخل هذا العالم المتشظّي المتداخل المتشابك الكلي، تخترق لغته السردية المسترسلة، بين حين وآخر، لغة أخرى لعالم آخر مغاير. تخترق لغة عقلانية متسقة مرصوفة تصوغ وتبلور عالما من المفاهيم والقيم والقضايا العامة، أو مايمكن أن نسمّيه بجوامع الكلم، وهذا مايشكّل ازدواجا في بنية الرواية. وهو ازدواج يختلف عن الازدواج الذي قرأناه في روايات **صنع الله ابراهيم**: «**تلك الرائحة**» و«**نجمة أغسطس**» و«**ذات**» .فهي ليست ذكريات أو

تضمينات نصّية مستمدة من نصوص أخرى،ولاتكاد تقيم توازيا موضعيا منطقياً مع السر الروائى الذى تخترقه، وإن استطعنا أن نكتشف هذا التوازى الموضعى بشكل غيْر مباشر، بنية مستقلة عن بنية السرد الحسى الملموس العام فى الرواية، وإن تكن فى الحقيقة تحمل الدلالة العامة للرواية وتعمقها وتغذّيها بدلالاتها الجزئية المتناثرة عبْر الرواية كلِّها. وهى على تنوعها تؤكد - فى جوهرها - الدلالة العامة للانخلاع عن كل ماهو سائد ثابت،سواء كان مفاهيم أو قيماً. لنقرأ - على سبيل المثال - هذا النصّ الذى يحدد موقفا من الأخلاق السائدة: «**لاتقوم علاقة حسية على أساس أخلاقى، والعكس ليس صحيحاً**» ص ٣١. ولنقرأ كذلك «**المأساة أنك لاتزال ترث وضعك الإنسانى مبنيا على أسس أخلاقية، تتمركز بدقة وصرامة حول أخلاق الخضوع. (.....) الأخلاق دائما استبدادية إما أن تكون أنت لها أو تكون هى عليك**» ص٤٠ - ٤١. وهى فى جوهرها كذلك دعوة للانخلاع عن كل نظام لنقرأ هذا النص الآخر «**لم أخلق لهذا الانسجام. خُلقت لأبقى خارج كل نظام**» وهى دعوة واضحة حاسمة للقطيعة مع السلطة. يقول: «**أفضل الطرق لاقتراف القطيعة، القطيعة النهائية التى لايمكن لأحد بعد الآن استيعابها: القطيعة بين الرعية والراعى**» ص٢٠٣ بل هى دعوة إلى القطيعة المطلقة، يقول «**الآن، صرت غريبا غربة مطلقة. هناك .. لم يعد موجوداً، وهنا .. لست عندى.**» ص٨٠ ويقول: «**لايهمنى أن أكون أكثر سعادة، مايهمنى أن أكون أكثر جذرية**» القضية إذن ليست مجرد تغيير إدارى. بل هى تغيير جذرى شامل للمنظور كلّه - يقول «**فجاة بدا الأمر واضحا وخطيرا. كان علىّ أن أبحث عن منفذ تاريخى. لاكما سبق وفعلت عن منفذ إدارى. ومع أن ذلك يتطلب قلب المنظور كله، إلا أنه منذ وعيته لم يعد له بديل**» ص٤٠ ويقول: «**القطيعة لها طعم الحياة والانصياع له طعم الموت.**».

إن هذه الجمل الفكرية المبلورة، تخترق السرد الروائى المتدفق المتشابك وتعمق وتغذى دلالته - كما ذكرنا - دون ارتباط منطقى موضعى مباشر. ولعلنا نجد فصلا هو الفصل الخامس من الرواية يبدأ بعدد من جوامع الكلم هذه . وقد لانجد علاقة مباشرة بين هذا المدخل الفكرى الخالص للفصل، وبين أحداثه السردية، وإن وجدنا هذه العلاقة فى المجرى العام للرواية.ولهذا لاتشكل هذه العبارات الفكرية توازيا منطقيا مع السرد الروائى، بل لعلها لاتشكل كذلك علاقة منطقية مع البنية الحديثة للسرد الروائى الذى يصدر عن طفل يتطور ويكبر ويتكون وينضج عبر الرواية. فهذه العبارات أكبر منه وأعمق من أن تكون قد تبلورت فى وجدانه، بل تشكل فلسفة **خليل النعيمى** المؤلف الذى يكتب سيرته الذاتية وهو فى رحلة نضجه الفكرى الذى تعبر عنه هذه العبارات الفكرية المبلورة المسكوكة الناضجة. ولهذا ففى إطار نسق روائى تقليدى قد تعدّ هذه العبارات متناقضة تناقضا صارخاً مع حدود وعى السارد فى الرواية. ولكنها فى هذا النسق الروائى، تشكل سمة من سمات حداثيّته. ولهذا فالرواية لاتعبر فقط عن ازدواجية بين السرد والحس الملموس الروائى وهذه العبارات الفكرية المجردة التى تخترق هذا السرد الروائى، بل تشكل كذلك ازدواجية أخرى بين زمن الوعى الذاتى ومستواه فى هذا السرد، وزمن الوعى الموضوعى فى هذه العبارات

الفكرية. وبهذا السر الروائى غير التراكمى، وبهذين الازدواجيْن فى بنيتها بين الذاتى والموضوعى، بين الحسى والفكرى، تتمرد رواية «**القطيعة**» تمرداً مزدوجاً على البنية الروائية الكلاسيكية وتشكل ببنيتها نفسها دلالتها الكلية، التى تتمثل فى القطيعة التى هى عنوانها وفلسفتها معاً.

على أن هذه الرواية لاتستقر حتى عند هذه الدلالة وهذه الفلسفة ، بل لعلها تنبض بأزمة كتابتها نفسها. إنها تسائل نفسها دائماً، وتتشكك فيما تكتب. يقول: «**احس ان راسى يابس، ومع ذلك أريد ان احكى. ان احكى مامضى. ولكن اى ماضى؟ هذا؟ او ذاك؟ الآخر؟ ذلك، كله زيف مطلق وتفسير ملفق لذهنية اكثر تلفيقا من التفسير. لماذا هذا الهذر إذن؟ لماذا هذا الهذر؟**» ص١٠٥ ويقول: «**اين هذه اللغة الحسية القاصمة التى ثرثرت عنها كثيراً؟ ! ولماذا يغدو الكلام مبتذلا منذ ان يصير مكتوبا؟ اية رقابة حمقاء تشل قدرتنا النقدية وتحيل اضطرابنا الجسيم إلى إشارات؟ ولم نعيش شيئاً ونكتب شيئاً آخر**» ص ١٠٥ - ١٠٦. ولهذا تنتهى الرواية بالتساؤل عن «**من انت خليل النعيمى؟ من انت؟**» إنه ليس تساؤلا عن شخص أو عن فكر أو عن هوية فحسب وإنما عن الكتابة كذلك. وهو انتقال بالسيرة الشخصية من «**الأنا الذاتية**» إلى «**الأنا الموضوعية**».

إن رواية «**القطيعة**» تمثل مرحلة مغايرة فى الرواية العربية المعاصرة. لاتكتب لتحكى، أو لتصف أو لتسلِّى أو لتعظ أو حتى لتنتقد بل لتنقُض وتهدم، وتسعى لتحقيق تغيير جذرى والقطيعة مع كل ماهو سائد فى الرواية والفكر والقيمة والبنية الأدبية. وهى لاتسعى بكتابتها الخشنة المكدسة المتشابكة إلى إقامة بنية جميلة بل إلى إقامة بنية مغايرة مقلقة محرِّضة على التجاوز. ولهذا قد يصدق عليها هذه التفرقة التى ميز بها **كانط** بين الجميل والجليل. فهى ليست الكتابة الجميلة المتسقة والمحدودة العناصر التى تثير الإحساس بالمتعة، وإنما هى الكتابة الغامضة الضبابية التى تثير الإحساس بالرهبة والعذاب قبل الإحساس بالمتعة، على حد تعبير المفكر الفرنسى **ليوتار** تفسيرا لحركة مابعد الحداثة. ولست أعنى بهذا أن رواية «**القطيعة**» تنتسب إلى حركة مابعد الحداثة. قد نجد بعض قسمات هذه الحركة من رفض للنسق الثابت المستقر فى مختلف التجليات الأخلاقية والمجتمعية والفكرية والقيمية عامة، على أن حركة مابعد الحداثة كما يعبر عنها **ليوتار** كذلك تتضمن لحظة مابعد الحداثة، أى تتضمن لحظة ماقبل الحداثة - أى الكلاسيكية - إلى حالة الحداثة نفسها، ولكن دون أن تنتقل إلى حالة الحداثة، بل تظل لحظة انتقال متصلة معلقة، فلا تستقر أبداً على حال غير حال الرفض والتجاوز المطلقين والقطيعة المتصلة، أى أنها ضد كل استقرار وكل مؤسسة. وهذا ما قد يسم حركة مابعد الحداثة - فى تقديرى - بطابع العدمية . على أن ماأستشعره من نبض وهمٍّ اجتماعيّين، ومن حسٍّ تاريخى كلِّى فى رواية القطيعة يجعلنى استبعد نسبة هذه الرواية إلى التيار الأدبى لما بعد الحداثة. على أنه ليس المهم نسبة هذه الرواية إلى هذا التيار أو ذاك لهذه الحركة أو تلك، فما أكثر الاختلاف اليوم فى تحديد معالم المدارس الأدبية، وإنما المهم هو أن رواية «**القطيعة**» تعدّ إضافة غنية متميزة يضيفها الجراح الماهر والأديب السورى المتميز **خليل النعيمى** إلى الرواية العربية المعاصرة.

خليل النعيمى

تفريغ الكائن

فصل من رواية جديدة للكاتب . وخليل النعيمى روائى وجراح مقيم فى باريس . صدرت له روايات : «الرجل الذى يأكل نفسه» و «الشئ» و «القطيعة»، ودراسة نقدية بعنوان «موت الشعر» .

لن أجلس ، بعد اليوم ، مُلْتاعا ، لأكتب .

اكتب لمن ولماذا ؟ وكيف ؟

يكفى تغير كل شئ.

الكتابة ؟ التفكير المستمر بها. هَوَسها وخفاياها.

الكِذابة. قناع التُفَهِ والأفّاقين.

لا. يكفى. هذا المساء أريد أن أحكى. ان أبكى. أن أبحث عن نفسى بين الأنقاض.

الكتابة صامتة وبليدة. وأنا، هذا المساء، أبحث عن ضجيج.

منذ سنين وأنا أريد أن افهم. أن أفهم كل شىء. لكن التغلغل المستمر بين اللحظة واللحظة يشلّ طاقة النقد.

الآن، فى مواجهة الفراغ الهائل، هذا، أرى بوضوح مدى الخسارة والارتباك.

لا، لم يكن الزمن زمنين. والعالم لم يكن إلاّ عالماً واحداً شديد التماسك والارتباط.

كنتُ أريد أن أبدأ المواجهة الأخيرة، أخيراً. تلك المواجهة الحاسمة التى كنت أنتظرها منذ أول الحياة.

لكن الظلمة التى غيرت الملامح والحصون، غيّرتْ، فى الآن ذاته، وضع المواجهة وموضوعها.

كان الظلام يجىء من الغرب، ومع الظلام الهاجِم بدا النهر غامضاً وسخيفاً.

لا. لم يعد الأمر يثير الرغبة بالحديث. ولم يعد الصمت لائقاً بالمقام.

شىء من العبث المخيف بدأ يتسرّب، خلسة، إلىّ.

لا، هذا المساء لن أحلّ عن نفسى قبل أن أستشرف البرهان. لكن البراهين لم تعد تغرى أحداً غيرى. كنت أحسّ أننى الوحيد الذى لازال يقبع فى الأوهام.

كيف، إذن، لا أزال أبحث عن جدوى لوضع لم يعد ذا معنى ؟

وهذه المرأة اللاصقة بى كيف أستطيع ابتكارها، وإنكارها هو المطلوب ؟

متى حدث ذلك ؟

الآن ؟ البارحة ؟ منذ عام ؟ منذ «أعوام» كثيرة مرّت.

حدث ذلك قبل قليل. فى بداية الأنا ونهايتها.

كان كل شىء يتهاوى، يتهاوى ببطء ثمين.

كنا نجلس، معاً، على الطريق. طريق البيت الجوّانى، داخل البيت.

بين جدران عالية حتى السماء. جدران صمّ كتوم، لا يتسرب منها الصوت. ولا تصلها الضوضاء. الأنا داخلها جثة تتحرك دون ضجيج. جثة معلقة فى سماء باريس السابعة والعشرين.

بيتى. بيتها. بيتنا الذى لا نعود إليه إلا للفرار منه. وإلى أين.

إلى القاع. القاع البليدة النكراء. أرض بلا طين. لا حصو فوقها ولا تراب.

بضعة طيور صغيرة تدور، سأما، فى المحيط، شبعى، لا تبحث عن غذاء. آمنة لا يطاردها ظمأ ولا صياد. طيرانها هادىء ومستقيم. طيور عاقلة كالموت. أين منها طيور «الجزيرة» الحَوّامة.

فجأة بدأ الكلام يتلوّن ويتلوّث. يأخذ أبعاداً ومسافات. كلام جرّ كلاماً. تبعه صمت ممضّ. صمت أول الليل. صمت الخراب. صمت متواطىء، مثل برد باريس اللعين.. البرد النافذ الذى يوصل العظام بالعظام. صمت وبرد وأنا، هذا المساء، أبحث عن كلام. كلام غامر يضفى بعداً مأساوياً على تفاهة الحياة. منذ البداية وأنا أتكلم صمتاً. أتكلم بلا كلام. هذه المرة أريد أن أكون. أن أقول كلام قلبى بلسان عقلى. أريد أن أمشى. أن أركض ـ أن أنطّ.

أريد أن أراها، وأن ترانى. أن أراها بلغة الضوء. الاضطراب الغامض الذى لفنا منذ البداية بدأ يتجلى عبثه الآن.. أسطورة المكان، هذه المرة، صارت تساوى أسطورة الزمان. أنتبه ؟

لم أعد أحب اللعب على الذات، ولا على الآخر. لم أعد أريد أن أتاجر بحالى. لم أعد لعبة بيد السلطة. ولا أريد أن أصير لعبة بيد الحب.

أظن أن عيونى تشهد على ذلك.ألا ترين ؟

وأتطلّع حولى. أبحث عن الشاهد والمشهود. أريد أن أرى ذاتى القديمة وهى تتراجع أمام ذاتى الجديدة. أحب أن يدمّر الوعى الوعى الأكثر ضحالة. أن يطرد الوعى القوّى من أخلاطى الوعى الضعيف. ما قيمة حياة لا تمزقها سكاكين وعى لا يكف عن الارتقاء.

وفجأة هبّ الصوت :

تسألنى ؟ بلى. منذ سنين وأنا أريدك أن تحل عنى.

أن تنقلع كما ينقلع الحجر من بطن القاع.

ويروح الصوت. ويعود الصوت :

منذ سنين وأنا أريد أن تحل. عنى وعن حالك. ولكن لا تعرف.

مطر مفاجىء بدأ يجىء. مطر لم يعد خافياً. نقط الماء تسقط عجلى حتى القاع. تخر على سطح الماء الدافىء. وأتتبع سقوطها الهمجى الأعمى. أرى ولا أرى شيئاً. الأشجار السفلى كانت تهز أعناقها الغبية مبتهجة بالسقوط عليها. رطوبة دافئة. وجو خريفى غاسل. الطبيعة تنظف نفسها.

كنت أدير لها ظهرى شبه العارى. خلفى المسافة المحدودة تمتلىء بأركانها وهوامشها.

المطر يزداد حدة وبهاء. الخضرة النضرة تنبثق من أعماق الأشياء المبلولة.

أحدق بالمطر وأتابع إصاباته الغاسلة. وسخ الرأس، هو الآخر، يتراكم مثل وسخ الكيان. تصوّر إنساناً لم ينظف نفسه منذ أكثر من عشرين عاماً.

كلنت لا تزال تنتظر الإجابة.

وكنت أحكى ولم تكن تسمع.

اردت أن أقول لها : أنا لاأعرف . لاأعرف الانصياع. ولكننى سكتُّ.

ولوج الأشياء المبهمة بعضها ببعض، أعطى لمقولتى التى كانت. توّا، شبه أكيدة، مظهرا من مظاهر الاكتئاب البليد. وبتاثير المطر الذى غدا، فجاة، عنيفا لم أعد أريد أن أؤكد شيئا. كان الغضب بمتناول يدى. وكنت العب لعبة التمايز والانسلاخ. كان كّم من التراكمات الغبية يفور فى داخلى. وكنت أقرر، أننى لن اكون أنا، بعد الآن. لكن ذلك لم يكن إلا حلما. ولم تكن أهميته نابعة إلا من كونه كذلك. فمنذ أن اكتشفت، مؤخرا، أن الحياة لم تكن ما أعيشه، بل ما أفكر فيه، زال عن عينّى غشاء الوهم المستبد. الوهم الذى دفعنى، يوما بعد يوم، الى ممارسة الانسلاب. انسلاب الجسد والروح. بوهم مخيف، مثل هذا، كنت أعلل نفسى. كنت أتصوّر أننى أبحث عن المتعة والاختلاف. وكان قانون اللعبة الهمجّية يتولّى دمجى القسرى فى حظيرة المنبوذين.

أردت أن أستدير. أن أقول لها شيئا. لكنها هّبت:

لا تنظرْنى.

وأتعجب.

النهايات المفتعلة تافهة وكريهة. أوّل الخلاص هو الخلاص من الذات.

مَنْ هذه المعتوهة التى تنفث السم فى وجهى؟

ويروح الصوت بعيدا. ويعود الصوت. وأظل صامتا أتكلم.

الأشياء بيض، لالون لها ولاإحساس. غمام قاتم يركب المكان. أتطلع، من جديد، إلى الوجه المكّور. الوجه المدّور. وجه ملىء بانفعالات سود مجنّحة.

لماذا يحمل هذا الوجه كل الحقد؟

أتهيأ للانقضاض: وجها لوجه كنا نتواقف. وكالملسوعة انفجرت: تفو.

الغمام المعلّق فى السماء يتكاثف: سماء باريس اللعينة . عبر الغمام النائم أرى، فى البعيد، عواصف الشام واضطراباته. السماء الزرقاء البّنية تغمز لى فى الأفق الفضى . والليل إذا عسعس والصبح إذا تنفس. والقهر وسنين عشر. وهى متربصة فى الخلف. تكاد تنّط علىّ. ترمينى وتدمينى. حركة هوجاء، تجىء من الوراء. تلقى بى من الطابق السابع والعشرين الى الطين. وأنعجن. أغدو ملمسا بلا قوام. أنخلط بمكنونات الأرض وبثورها. أفقد ميزة التحّمل والاشتهاء.

ومن جديد يجىء الصوت :

اسَمعْ، وصلنا آخر الخط. عليك أن تهبط الآن. لاتنظر السماء، بحنانك الكاذب. أنت تعرف أن سماء باريس لاتُرى. هيامك الشبق ولوعتك المستديمة، خَلّهما لك. أنا امرأة طليق. الحب الذى قّيدتنى به اهترأ ومات . ومن العبث أن تحاول بعث الموتى من القبور.

لماذا لا تريد أن تدرك أن مُركّب الحياة يمر بتحوّلات شتّى . تحولات ترهق الجسد والروح .. لماذا ؟

من الأرض كانت تتطلّع إلى الأرض . ومنها إلىّ . ومنى إليها .

كانت الحرب تأخذ أبعادها ، وكنت أولّى الادبار .

صمت .

كان الغيم يمر . يتبعه الدخان . دخان «باريس» المتراكم باستمرار. وفى القاع كانت الأزوال ، هى الأخرى ، تمر . أزوال لا ماهيّة لها ولا ألوان . هيئات راكضة مثل الطيور الهارية من صياد . حفيف الشجر البعيد ، على «السين» هو الآخر ، لا يصل إلينا . شجر واقف مثل الهياكل الحجرية الصاغرة . وفى الأسفل يبدو الماء آسنا وغثيًا.

إلى الماء الباهت ، هذا ، كنتُ أعطش ؟

لا ، ذلك لم يكن إلاّ حلما ، حلما مفتعلا ورديئا .

وبدأ تركبنى الفكرة المتسلطة : لماذا يفقد الإنسان ، شيئا فشيئا ، صفاته ، ويتحولّ إلى إنسان شبيه؟

صَمْت .

كنتُ فى المقهى ، ومرّ بائع الأزهار . زهرات حمر بيديه . نظرتُ إلى الزهرات الحمر ، بشغف ، ولم أشترِ . كان الوقت مساء . وكنتُ وحدى . لمن أشترى زهرا ؟

أردت أن أتابع اللعبة اللفظية للكتابة ، لكننى توقفت فجأة : قفْ .

لماذا أضع نفسى فى وضع تافه ؟

أنْ نكتب ما لا نريد ، هو أن نضع أنفسنا فى خدمة القمع المعمم .

فى «خدعة الكون».

أعود إلى الهَوَس ، إذن . هوس التخلص من الالتصاقات القديمة . هوس تفكيك الذات وتركيبها .

كانت لا تزال لاصقة بى . تنظرنى خلفا . ترى إلى ضعفى وشتاتى . تفهمنى ، ربما ، أكثر ممّا أفهم نفسى . يؤلمنى هذا الإحساس بالعجز عن اتقاء شرّ مَنْ لم أحسن اليه . اللعنة ، لازلت أبحث عن وسيلة أمزّق بها الغشاء السرّى الذى يكّبل عقلى البليد .

وأخرجُ كالملسوع .

دمشق . الساعة السادسة صباحا . الجو هادئ وجميل . التيه يبدو فى متناول اليدين . الطرقات خالية. أبحث عن تاكسى . اريد أن أركب فورا . أن أطير إلى الحدود . الثلاثاء كانت البارحة . إجازتى انتهت . إجازة اليوم الواحد فى الأسبوع . الجسد الساخن الذى كان ملتصقا بى لازال يلتصق بروحى . أحس مادته تترامى علىّ . تلبسنى كما يلبس الثوب لابسه . كنت لازلت أنفرد بين أثنائه وفضاءاته . أتمتع بالمزج والاختراق . وأحضن نفسى ، بلذة ، لئلاّ يسقط الجسد اللطيف عن الأغصان . أحضنها ، وأنا أتابع المسير ، بَهِجا ، حتى الكراج . كراج سيارات النقل العتيقة الذاهبة إلى هناك . «انْخلْ» ، نوى،

«الصنمين» . الأحجار السود المرمية على القاع . ونهوضات السنابل الهشة مثل الدخان الوليد . أريد ولا أريد .

وأحسها تتململ خلفى .

تريد أن تنهشنى . وأخاف حقا.

أريد أن ألتفت . لا . أرى من جديد إلى أسفل الأرض . اختلاط مستمر يملأ نفسى . عندما ينتقل الإنسان ، كيف تنتقل الذكريات ؟ وعندما يغير مكانه لم لا تغير هى الأخرى مكانها ؟

وأمتلىء ، فجأة ، برغبة الطيران . أَلْقَحُ نفسى من علٍ نحو القاع . وأحس بيدى تمتد إلى الزجاج الغامق الكتوم . زجاج منع الضجة والصوت وأكاد أسمعنى أردد :

عندما تأتى إليك المرأة فهى تأتى لأمر ما .

سخيف . قالت .

قلت : لم أقل شيئا .

سخيف ، أيضا . قالت .

سخيف كلك : صمتك . كلامك . انفعالك . مشيك . وقوفك . سكونك . حركتك . أنت كلك سخيف ، من الشام إلى باريس ، ومن باريس إلى الشام ، ذهابا وإيابا وبلا «اسْكالْ» .

عبر النافذة العالية ، الواقفة فى غمام باريس اللئيم كنت اتطلَّع . لم أر شيئا . بعيدا كانت الأشجار يابسة وكئيبة . أشجار تخلّت ، هى الأخرى ، عن أوراقها . أوراق أخذت تهرُّ مثل المطر الرقيع . وقريبا منى ، قريبا رؤية لامقاما ، كان فتيل الدخان الأبلق يصعد متلوّيا فى الفضاء .

يبتعد . أبتعد ، أنا الآخر ، عنه . شرقا ، هذه المرة ، كان يبتعد الدخان .

أغمضت عينىَّ ، برهة . أحلّل المشهد ، وأنقّيه . أريد أن أفهم اللوعة والاحتضار . اكتشفت ، مؤخرا ، أن الحياة لم تكن ما أعيشه ، بل ما أفكر فيه .

وهو أمر أوقعنى فى مصائر شتّى . مصائر أنتجت مسائرها الخاصة . حتى صرت فى نهاية الأمر مجرد «عقل» صغير فى عالم واسع شديد الاختلاط . عقل لا يفكّك الأشياء من أجل استيعابها ، وإنما يزحمها كما هى فى ناموسه الضيق .

وسمعتها تقول :

بعقل صغير كهذا تريد أن تفهم العالم ؟

صدى خافت لضحكة شامتة ، دق أذنيّ .

وتابعتْ بهدوء : أنت لاتشك في شئ . حاسة الشك ، عندك ، تعطّلت . ومن الصعب انتشالك من الجحيم . علاقة الإنسان مع العالم ، ومع نفسه ، سيرورة مستمرة ، وليست طفرة . وأنت لم تبنِ ، منذ عرفتك ، هيكلا.

صمت .

كنت ، لا أزال ، أحدّق ، دون حراك ، في العالم المترامي الأطراف ، خلف النافذة . المطر يَخُرّ . مطر استوائيّ ملأ الشوارع والساحات . وهرع الناس ، إلى الحانات والمقاهي . أجلس بينهم هادئا ومستتبا . أريد أن أحكي أي شيء . وأكاد أتذكر البارحة مساء . الشمس صفراء باهتة . والأفق غائم . وأنا وحدي أسير في شوارع باريس الرمادية . شوارع تختلط بلا حدود مع وجوه البشر العابرين . كنت ألمس مدى الخراب والانكسار . ولدٌ لوّحته الشمس ولم يعد يراها ؟ أول حنين عندي ، كان الحنين إلى الشمس . حنين إلى الأشعة الحارة التي تنفذ عبر مسام البدن توّا . عاطفتي عاطفة شمسية . ولكنها لا تفهم هذا. كيف أشرح لها الأمر ؟ كان كل شيء يتهاوى . يتهاوى ببطء ثمين . كنت أحس أن ما عجنته يداي ، لم يصبح خبزا بعد ، وأن ما حشي به رأسي لم يكن إلا طيناً . كنت أحس أنني لم أعد بحاجة إلى نقد ذاتي بائس ، كما علموني ، وإنما بحاجة إلى تطور . تطور داخلي ينقلني من مرحلة إلى أخرى . من مرحلة التعلّق إلى مرحلة التخلّق.

لكن صوتها المسموم جاء مرة أخرى :

مأساتك هي مأساة إنسان مأساوي بلا مأساة . وهذه المرة ، وفي هذا المكان ، عليك أن تكون اثنين من أجل أن تكون واحدا.

صمت . السماء تنظر إلى الأرض باشمئزاز . المطر انقطع خيطه المتدلّي . الناس لم يتركوا ملاجئهم بعد . والشمس التي بدأت غيابها الفاتر ، أكملته منذ زمان.

كانت لحظة سفن الضوء السياحية البليدة قد حلت . وبانتظار أضوائها الملوّنة ، كنت لا أزال التصق بالنافذة العالية المطلة على السين . هذا المساء كنت مصرا على تصفية حساباتي القديمة كلها . لحظة الانفجار ، الذي أجل طويلا ، حانت . كانت مسألة إعادة النظر بكل شيء تبدو مصيرا لافكاك منه . ولم تعد المواجهة محدودة وغبية ، وإنما صارت بحرا . ولم تكن الإنسانة الجاثمة خلفي إلا نقطة الندى المعلقة في أعلى الجبال . ومع ذلك ، كان على أن أفركها بين أصابعي قبل أن أخوض في مياه البحر . لم أعد أريد أن أترك خلفي حاجزا أو لغزا . كنت أريد أن أفهم كل شيء . وَلَد الشام العابس ومواطنه الموجعة . واحتباساته . وانتكاساته . إحباطه القديم الهائل . وعلاقاته المريضة بمن يحيطه وبما يعنيه . الشمس ، وحدها ، كانت الحب الناصع . شمس بلا بشر . شمس حمراء تدفئه وتغريه . في كنفها ، اخترق ، المرة تلو المرة ، أطناب العالم وحدوده . ولكن أين هي الشمس الآن ؟

هي خلفك .

قالت .

صحيح . يكاد ذلك أن يكون صحيحاً . علّمتْني كيف أحبها ، ولم أعد أعرف كيف أحب أحدا آخر .

لكن الأمر يتعلق ، هذا المساء ، بالخروج . . لعبة العادة لم تعد ترضيني . فما هو الحب إن لم يدفعنا إلى أن نحب باستمرار ؟ المسألة لم تعد في التأكد ، أو التأكيد . الفاصلة ، تبدو الآن ضرورية . فاصلة القهر . فمن يتمعن في ماهية القهر ، لن يسلّم نفسه لأحد بعد الآن . أكذوبة العواطف والأخلاق تمشي اليوم عارية تحت الشمس .

المرعب هو أن تقود نفسك بنفسك حتى الحظيرة . وأنا فعلت هذا . فعلته أكثر من مرة . والآن انكسرت الجرة . الآن .

مفهومات بائسة ، تحاول أن تنقذ بها عالما أبأس . قالت :

مأساة الإنسان لا تنبع من ماهية الحب وأشكاله ، وإنما تنبع من الثبات . أضافت . ماذا يصنع الانسان بالألم عندمايفيض عن الحاجة ؟ لا ، لم أكن في موقع يسمح لي بالرد . لم يكن الأمر يتعلق «بالصحة» أو «الخطأ» وإنما بالمتعة . متعة انتهاك المحظور . لا المحظور الخارج عن الذات فحسب ، وإنما

المحظور الجوانى الخبيئ. لا . لو كان ثمّة شىء نهائى لانتهينا منه . ما يهمنى الآن هو الذريعة . الذريعة التى تخلصنى من قيودى القديمة ، كلها . ليس ثمة قيد جميل .

العواطف أخلاق . والأخلاق مفهومات . والمفهومات سكونية . الذريعة ، وحدها ، تخرب السكون القاتل ، هذا التخريب ، دائما ، متعة . متعة الالتقاء بشىء كنا ننتظر لقاء نقيضه بالضبط . متعة التخريب الهائلة ، هذه ، كالمرآة الرائعة : وأنت فيها لا تراها . ومع ذلك تظل تحسها بتمتع.

الأمر كان يتعلق بامتياز الغضب ، فمن يستطيع الآن أن يغضب يستطيع أن يحرك السكونيات . أن ينتقل من موقع العاقل إلى موقع الفاعل . وليس للغضب النقدى تبرير . العالم الذى يحيط بى كله حق . لا أهزأ . لنعتبره كذلك . أنا ، وحدى المخطئ . لكن هذا الاعتبار أو الاعتباط هو وحده الذى سيقود خطاى المتوثبة للوصول إلى نقطة الاتفاق مع المحيط أو إلى لحظة الافتراق.

لم تزل كما أعرفك ، تماما . قالت ، بأسى .

تبحث حتى عن تبرير للمتعة . أمرك غريب .

كنت أظنك لا تشك فى كل شىء . واكتشفتُ أن سكونك الأخلاقى البائس هو مصدر تعاستك المفرطة . كانت الشمس اللاهبة تطفئ حرقتك المستمرة. تطفئ امتعاضك الغامض مساء على ظهر قاسيون . كان ذلك مثيرا للسعادة واللمس . كنت لاتزال فى بداية القهر الذى جعلك فيما بعد متبجحا ومنبوذا . لا قهرك للآخرين وإنما قهرك المتزمت لنفسك . كنت أراقب المشهد : أراقبك . أراقب الأرض التى كنت تدوسها . أريد أن أحيط بك كما كنت تريد أن تحيد بى . كنت أعرف أنك كنت تريد إبعادى عن امتلاك توتراتى الكثيرة . *ولم يكن ذلك وهما . ومذ ذاك التجأتَ إلى التبارير .*

كانت تحكى . وكنت أبكى .

شمس الشام الجميلة التى ملأتنى بالتوتر ، والتراب الأحمر الناعم الذى لم أشلائى ، وأشواك الأرض الطرية التى نمنا فوقها ، غروبا بعد غروب ، لا ، لم يكن ذلك كله هروبا. ماذا تريد أن تؤكد ، هذه المسوسة؟

كنت أحس أنني أنكشف ، لأول مرة . فعل الانكشاف مدهش ولذيذ . فى الانكشاف شئ يشبه كشف العورة فى فضاء ممتلئ بالناس . لكن المؤسف ، فى هذا، هو أن المشهد أحياناً لا يهمّ كثيرا منهم ، وهنا تكمن مأساة المشهد وموته البارد .

تقول إننى لا أشك !؟

لكنها تعرف ، جيدا ، أنه «ماكل ما يُشكّ يُقال»

قهقهتْ ، هادئة ، دون أن تبرح المكان . كان الليل لا يزال يجئ . والماء البعيد فى أسفل الكون بدأ يتسوَّد . صرت أنتظر ، الآن ، مرور سفن الضوء . سفن السياح البليدين ذوى العيون الباهتة المقيتة . ينظرون الليل وهم يلوكون ألسنتهم التى لا تفرط بشئ . عيونهم تختبئ ، حتى فى الظلمة ، خلف زجاجات نظاراتهم العمياء . ماذا يرون هؤلاء العابرون من المدينة والنوء؟ فى الشام كان الاحتواء مباشرا وسليطا . الأرض تحتوى البشر والبشر يحتوون بعضهم بعضا . النظر يمر من الضوء إلى الضوء . حتى الظلمة كانت مشرقة .

كنت أفكر : لننته نهائيا من بؤس الحياة ، هذا . كنت أحسب أن البؤس الإنسانى مرتبط بالمكان وكنت أدخر بؤسى فى أعماقى المليئة توتراً وإحباطا.

وبدأت أشهق باتجاه الريح . هذا المساء الملئ بالمجهول أيكون ولد من ذاك ؟

كنت أريد أن أمسك الليل من أوله وأقضمه لحظة بعد لحظة حتى مطلع الفجر .

وفجأة توهج الصوت :

حتى اللهفة تريد تزويرها ؟ الشام الذى تبحث عنه ، هل عرفته حقا ؟ ألم أكن أراك تمشى كالمعتوه فى أزقة *الجامع الأموى* ، *مستسلما للخواء* ألا ترانى أعرف كل ما أعرف عن تلك الحقبة التى لاتنى تثير بذكرها غيظى ؟ بلى ! كنت أرى الموت اليومى يركب هيئتك ومزاياك . كنتَ أصفر . محشوا لؤما وغما .

كنت تسوع ، وأنت تهذى : عالم بلا مشروعية خراب . وكنت أنتظر للغروب لكى ألقاك . نصعد الأسفلت المكوّر بعضه على بعض ، من شدة الحر ، قبل أن تمسك بى من بين فخذىَ ، وتنهض بى إلى أعلى متشبثا بجدائلى وحفافى .

ومن بين أسنانك اليابسة تجئ غمغمتك الملوثة برطوبتك المفاجئة ، لتعلن لى بداية الشغف والموت . كنت أحسب ، لبلاهتى و«قلة» وعيى ، أنك إنسان فذ .

وكنت تعرف أننى أحسب ذلك . ولم تقلْ شيئا . كنت تظن أن الحياة مجبولة من الضآلة والزيف . وليست السلطة التى تدّعى مناوءتها ، الآن إلا من طينتك الغبية ، هذه.

سكَتَتْ ، فجأة .

صمت يابس ، كالموت .

لا ، لم أعد أريد أن أبدد وقتى فى نفى البلادة والابتذال . صوت متأكدا من شئ واحد : قيمة الحياة ليست ، فقط ، فى صدقها ، بل فى حركتها ، ومهزلة الوجود لا تنبع إلا من الثبات .

وأحسستُ بك تتململين . تريدين أن تمدّى يدا إلى . وتوقعت أن تلامس اليد القديمة بعضى . ولم يجئنى سوى الغبار . كانت الشمس الشامية تحرق كل شئ . وكنت تلبسين الأصفر الفوّار . وتحت الملَسَ الرقيق تتنفس أحشاؤك وثنأياك . وتبعت الجسد المشدود من الطريق إلى الطريق . حريق . الجامعة والمارة والحيوانات .

وأنت . وأنا . والشجر الصامت بانتظار الآهات التى ستنبثق بعد قليل : شجر الشام العريق .

وأخَذَكِ الشلل فجأة ، ولم أجد إلا يدىَ . كان تشابك الأعضاء وتآلفها مثيرا للتورط المخيف : كنتِ تحملقين فى وجهى ، وقد عقد الخرس لسانك .

ولم أقل شيئا . كنت لا أزال أحتفظ بكينونتى الكبرى وأوهامها.

كان الشام جميلا ، وقريبا من القلب . ولم أكن ، بعد ، أغنى :

وافترقنا يا دمشق ، وعلى معطفك الأخضر دم .

وانتكاسك ووهم .

كنت أعتقد ، أننى ، إذْ كفيتك آنذاك ، فسأكفيك إلى الأبد . وأن زرع الشام لن يذبل فى راحتى . فأنا ، كما تعرفين ، أحب الشام ، و ..

زين السقاف



فضاء توغل فيه الأرق

إلى روح الصديق الراحل **أمل دنقل**
الشاعر الذى توحد بالناس، فخلد

أتيتَ تقلّب فى ريشة الحلم عينيكَ.
طيبةٌ تغسل وجهَ الصباح
بماء حزين.
تُمسِّح «فى طينة العشق» وجهكْ:
فضاءً توغّل فيه الأرق.

كانت الأرض تحبو بأثداء أشواقها.
وكنتَ تشدُّ وثاق الوصالِ
على غصُنٍ للهوى
وتميل مع الفجرِ

هونا فهونا

ويرتعش الصوت قبل الغروب:

صاحِ هذى مواويلُ مصرَ

تهدهد أشجانها فى حروفك

عند الضفاف البعيدة

وقد فاض بها شوقها.

وما فاض همُّك

.. لكنها الساعة جاءت!

وفيض هوىً يتدفق

بين جفونك

خلف المسافات التى غادرتكَ

فزادت حنينا وشوقا

ولمّا..

نخلة - فى الهزيع الأخير من الليل -

كانت تسوّى على النيل قامتها

بانتظارك.

ها هى ذى تنحنى

وتشمّ عبير ترابكْ

توقّع فى الريح نهدتها

فيشتعل الشّعر

على مفرق الأفق

حزنا عليك

وتنهض من نومها الذكريات!

صنعاء

نعمات البحيرى

أبيض وأسود



كيس الفوط الصحية الذى خرجت به يده من عمق الدولاب هو غلة هذا النهار منذ بدايته. بدا له الكيس مثل الصفعة فكتم غيظه ونزع الغلاف النايلون والشرائط اللاصقة وتحرك وسط ركام الفوضى التى أحدثها دأب بحثه فى غرفة النوم، واتجه نحو مرآة التسريحة القديمة ليرسم شكلاً قبيحاً وبقلم أحمر شفاه عتيق كتب كلاماً بذيئاً.

تكبد شهراً وأكثر وهو يراقب المرأة، حاسباً حسابات الوقت والزمن عند خروجها وعودتها. ظل يترصدها وهى تسير بمفردها لمسافات طويلة كى تجد أتوبيساً ويرى جيرانها يركبون السيارات الفارهة وينفقون ببذخ على مظهرهم فأدرك بحنق الفاهم أن المرأة من هواة الاكتناز، ولن تخرج غلة يومه عن ذهب أو نقود أو ما شابه.

والآن لا يجد شيئا ذا قيمة عدا مسجل قديم بلا راديو أو ماركة واضحة، يرقد مثل قبو صغير وسط مجموعة من شرائط كاسيت لعبد الحليم وأم كلثوم وعبد المطلب.

أطاحت قدمه بكل ما يعترض طريقه بين ركام الفوضى التى أحدثها بحثه الدقيق. أحذية مقلوبة ومتناثرة، حقائب جلدية أخرجت محتوياتها أوان فخارية مقلوبة وبدا كمن يثأر لكرامته المهنية كلص

محتوف. قذف بقدمه علبة صفيحية ملونة، تكتظ بشرائط كاسيت تطايرت لشادية وليلى مراد وأغان قديمة لسيد درويش، وسلة من القش تحتوى كرات من الصوف الملون وإبر التريكو والكروشيه، تناثرت جميعها عبر أرجاء الصالة.

كانت الصور الأبيض والأسود للمرأة على الجدران تنظر إليه بابتسامة جزلة.

استراح على مقعد متهالك ليدخن سيجارة فينفث فيها قدراً من مرارة الحسرة.

وبدت له من خلف زجاج الصور كمن تلاحقه من كل الاتجاهات.

كانت الصور لها فى شتى مراحل عمرها، وهى طفلة بضفائر طويلة وشرائط ملونة، ثم وهى صبية يافعة بشعر قصير مهوش، وهى شابة جميلة بين رفقاء الجامعة. رآها فى جميع الصور بنفس النظرة المتوثبة للأفق الممتد، وابتسامة عذبة بطزاجة الأمل والزمن. لاحقته عيناها من تحت زجاج الصور ة تتابعه وتسخر منه. وفى محاولة للتخلص من نظراتها راح يمسح بقية الشقة بعينيه.

دولاب قديم للفضية، مكتبة خشبية تحوى كتبا قديمة وحديثة وجرائد ومجلات، مائدة للطعام مفروشة بمفرش قطيفى قديم ذى نمنمات ملونة وشراشيب معقودة. والمطبخ الواسع يبدو مفتوحاً بلا باب عدا ستارة رقيقة من نسيج الكروشيه، مرسوم عليها أطفال بأجنحة وأحصنة تطير وفراشات حطت على أكتاف الأطفال وظهور الأحصنة.

من خلال الستارة الرقيقة رأى أثاثاً معدنياً من إنتاج إيديال وثلاجة قصيرة وبوتاجاز من إنتاج المصانع الحربية وأوان نحاسية وفخارية على أرفف خشبية مزدانة بمفارش من كتان مشغول.

بدا وكأنه دخل ليسرق شقة فى فيلم عربى أبيض وأسود وتخيل أنها ستقفز من بين زجاج الصور لتعبر إليه من زمنها الغائب.

تذكر أنه يراها وقد جاوزت الأربعين ما زالت تحمل ملامح وجوه الصور الأبيض والأسود وتلك الابتسامة الغامضة. تقطع مسافات طويلة بحيوية شابة صغيرة. داهمه صوت بإيقاع منتظم. كان من

المطبخ يشى بعطل فى السباكة. تجاهله وراح يواصل بحثه فى دولاب الفضية القديم ذى المرايا والأرفف الزجاجية. أكواب بللورية من زجاج ياسين، متراصة بجوار بعضها وفناجين البيشة المنقوشة وأوان نحاسية مشغولة بنمنمات مفرغة، بدت جميعها فى نسق جميل مثل تحف ثمينة. على الرف العلوى طبق صينى كبير مزخرفة حوافه بماء الذهب. كان مكسوراً وقد عالجته بمادة بنية لاصقة، داهمه نفس الصوت فسار يتعثر فى فوضى الأشياء نحو المطبخ. كانت الحنفية مربوطة بمنديل حريمى مبلول وتبدو مثل امرأة مصدعة الرأس. ضغط على رأسها بقبضته فانطلقت المياه أكثر من ذى قبل.

لجأ إلى المكتبة باحثاً بين صفحات الكتب، ومتذكراً لأيام طفولته حين كان يدخر نصف مصروفه فى كتاب عزيز عليه، بعيداً عن الحصالة المعدنية التى يسهل فتحها بظهر ملعقة أو لبيسة الأحذية.

لم يجد بين صفحات الكتب التى صارت أهراماً على الأرض غير صورة لشاب وسيم ورسائل غرامية يرجع تاريخها إلى أكثر من عشرين عاماً، وبنفسجة يابسة ومنديل رجالى مطبق.

داهمه صوت آخر فنحى الركام ودخل إلى الحمام ليحكم غلق الحنفية بقبضته كانت هى الأخرى مربوطة بمنديل حريمى مبلول.

كانت محاولاته فى إحكام غلق الحنفيات قد باءت جميعها بالفشل، فصارت أصوات المياه مثل أسراب ذباب عنيد تصيبه بتوتر زائد. الأمر الذى ألهب فى نفسه حمية البحث من جديد.

دبلتان مبرومتان من الذهب، كل منهما فى مواجهة الأخرى داخل علبة قطيفية حمراء، قرأ الأسماء والتاريخ ثم دسها فى جيبه وتوهج فى نفسه الأمل فراح يواصل البحث فى دأب ومثابرة.

بين الكتب عثر على مظروف قديم يحوى صوراً (أبيض وأسود)، تناولها واحدة ثم الأخرى وهو يمعن النظر.

صورة لها وهى تتسلم كأساً وشهادة تقدير وتصافح عبد الناصر وثانية وهى على خشبة مسرح صغير تمثل دوراً فى مسرحية. وثالثة وهى تلقى خطبة وسط لفيف من الطلبة والطالبات. مجموعة أخرى من الصور فى مظروف أبيض شابه اصفرار القِدم. الشاب نفسه يرافقها فى أماكن عديدة.

صورة لهما وهى تتأبط ذراعه عند كورنيش النيل، على شاطئ البحر يسيران حافيين، متلاصقين فى ساعة الغروب.

وفى القناطر الخيرية بجوار العيون التى تجحظ بالماء الوفير وصور لهما فى أماكن أخرى لم يستطع التعرف عليها إلا أنه ابتلع ريقه وهو يحدق فى الصور وقد انفرجت أسارير وجهه وهو يتابع صور الجامعة أراح ظهره على الكنبة المكسوة بقماش الكريتون المزركش ودخن سيجارة أخرى. بين الكتب أيضاً، عثر على مظروف كبير يحوى قصاصات من جرائد ومجلات قديمة.

قرأ مانشيتاً أسود فى جريدة قديمة اصفر ورقها وتآكل «أول آنسة تلعب لعبة الرجال».. والصورة لها وهى فى ثياب الرياضة وبين قدميها كرة قدم.

مانشيت آخر وقصاصة أخرى ليست قديمة جدا ومانشيت أسود «القبض على امرأة تحرق العلم الاسرائيلى فى معرض الكتاب» وقصاصة من مجلة حديثة وصورة ملونة لرجل أنيق يقص الشريط فى افتتاح مشروع كبير. كان الرجل يحمل ملامح ذلك الشاب الذى كان يرافقها فى صورها القديمة، وتذكر أنه هو نفسه رجل الأعمال الشهير الذى يقتحم شاشة التليفزيون بوجه مستفز وبرفقته امرأة تبتسم ابتسامة بلهاء. جذبته ابتساماتها الغامضة فى صورها على الجدران وتذكر أنه يراها دائما بمفردها ولا تتحدث إلى أى من الجيران الأمر الذى سهل له مهمة دخول الشقة.

عثر على حفنة أوراق مطبوعة داخل مظروف

قرار بترقية لا يحوى اسمها

وقرار بنقلها إلى أسوان فى الصيف

ثم آخر إلى الإسكندرية فى الشتاء.

وقصاصات من جرائد عن إضراب العاملات فى شركة كبيرة تقودهن موظفة.

تذكر أنه يراها تحمل أوراقاً وهى خارجة وعند العودة

صورة عبد الناصر على الجدار المواجه لم يرها من قبل، كما لم يركل هذه الساعات ونتائج الحوائط على الجدران. كل الساعات واقفة ما عدا واحدة ونتائج الحائط منزوعة الورق ومتوقفة عند ٥ يونيو، ١٦ يونيو وأخرى عند تاريخ اليوم. تساءل فى نفسه عما ألهاه فلم ير كل هذه الساعات ونتائج الجدران وصورة عبد الناصر من قبل، وتذكر سنوات تعليمه وسهره فى الشرفة للمذاكرة وأيام الجامعة والاعتصام داخل أسوارها ورائحة القنابل المسيلة للدموع، كما تذكر أباه العامل الذى علمه ثم مات وعلى شفتيه ابتسامة.

تحرك فى الشقة ليعد فنجاناً من الشاى فبدا كمن يتحرك فى مكان يعرفه جيداً مستشعراً راحة غريبة لم يعرفها منذ زمن .

وحين نظر إلى ساعة الحائط التى لم تتوقف أسرع مهرولاً إلى غرفة النوم ليمسح بفوطة مبلولة بذاءة الكلمات ويزيل الشكل القبيح الذى رسمه على المرآة القديمة.

بعدها أعاد ترتيب الشقة إلى حالتها الأولى وهو يتوخى مزيداً من الدقة والحذر مع التذكارات القديمة للمرأة، ثم شمر عن ساعديه مستعيداً معلوماته القليلة لإصلاح ما فسد من السباكة. بعد وقت جلس لينتظر عودة المرأة الوحيدة.



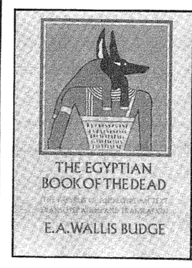
سمية يحيى رمضان

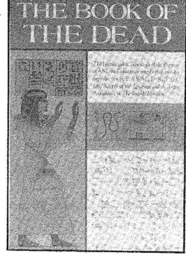
«مرت إم هرو»: القادم إلى النهار

كتاب الموتى كما قدمه بدج فى طبعاته الجديدة

لقد انطوت صفحات مجلد التاريخ الذى حفظ فيه المصريون القدماء رؤيتهم للعالم وحين يدعونا **واليس بدج** لقراءة بعض هذا المجلد مرة أخرى إنما يفعل ذلك من منطلقات العالم الموضوعي. أما نحن فإذا دعونا دعوة مماثلة كان ذلك بغرض التنقيب فى أركيولوجيا الوجدان المصرى نتلمس منه بعض سمات العبقرية المصرية من مصادرها الأولى الموثقة.

إن الخيط الذى يصح لنا الإمساك به بادىء ذى بدء لو أردنا الخروج من مأزقنا الثقافى الحالى، هو الذى يصلنا بجذورنا الثقافية الممتدة فى أغوار التاريخ الطالح منها والصالح، الجميل ومانتخيله قبيحاً وننشره للضوء بلا رتوش ولكن من خلال وجهة نظرنا كمصريين.فمن غير المعقول أن يعانى أبناء أعرق أمة فى التاريخ من أزمة هوية (حتى وإن كان ذلك عَرضاً يجرى على سائر العالم) اللهم إلا إذا كان القائمون على نسيج الثقافة فيها قد طالتهم عدوى الفصام الواقع فى الضمير العام حتى أصبحنا نتحدث عن ضرورة حوار وطنى وهو ماأصبح أوضح مؤشر على غياب شخصية مصر فى معركة ضروس بين فريقين لا ثالث لهما. إن أسباب هذه الأزمة قد تكون كامنة فى عدم درايتنا بتاريخنا الثقافى، الذى لانعرفه على الوجه الأكمل، فإذا عرفناه تركناه بلا تحليل، فإذا حللناه بدأنا بالبارحة ناسين أن مفاتيحنا هناك مع شخصية مصر فى تفاعلاتها عبر حقب التاريخ





المتوالية، هناك فى النص السرى الذى كتبه هذا الشعب فى غفلة من حكامه ومستعمريه إلا أن احداً لم يقرأ هذا النص بعد النص **المصرى** الكامل لتاريخ مصر.

إن (**كتاب الموتى**) الذى أنفق عالم المصريات الإنجليزى **واليس بدج** عمره فى جمعه وترتيبه وترجمته من الهيروغليفية إلى الإنجليزية، يعتبر واحداً من النصوص التى تشهد على أن الحضارة المصرية اتسع صدرها دائماً لكل الأشياء فى جوار جميل حيث لم ينف وجود شىء وجود ماقد يبدو أنه نقيضه جنباً إلى جنب. هذا وإن بدا انعداماً للقدرة على مايطلق عليه «التطور» النابع من (التأليف) أو التركيب المزجى Synthesis بمعنى اتباع أطروحة مفروض إثباتها للنهاية عن طريق تأكيد نص متناسق من خيوط بعينها وإهمال ماعداها.

إلا أنه يعنى أيضاً احتراماً دفيناً لأوجه الحقيقة المتعددة وسماحة متناهية واثقة فى نفسها بغير تعصب، وفى أن المظاهر المتناقضة للأشياء إنما هى فى النهاية جزئيات من منظومة كونية تتسع لكل الأمور فتبدو لنا الرؤية المصرية أحياناً وكأنها بلا وجهة نظر محددة أو كأنها حاصل جمع توازيات لم تهضم إحداها الأخرى من خلال دياليكتيك حيوى. ومما لاشك فيه أن كل هذه السماحة والرحابة سلاح ذوحدين لأنه قد ينفى الحدود بين الذات والآخر[١] فيكون من السهل اقتحامها وإضعاف ثقتها فى قيمها الأصيلة ولاسيما فى أوقات التخلف التقنى والضعف الاقتصادى وبذا أصبح يسيراً على مُحدثى نعمة الحضارة أن يدّعوا على المصرى انعدام الشخصية «الهجومية ـ الدفاعية»[٢] بل اتهامه بالخنوع والخضوع، أما إذا كان الحديث عن مصر القديمة، فبإعادة إنتاج الأنماط وانعدام روح المغامرة[٣] والاستسلام التام لفكرة الموت، وهى بعض الآثار الجانبية التى عانى منها علم المصريات بسبب خضوعه بداية لأحكام القيمة الأوروبية المفتونة بالمثال الهللينى فى حقبة متطاولة من تاريخ تلك الحضارة هى حقبة المدّ الكولونى فى القرن التاسع عشر. ولو كان أول من ترجم عن الهيرغليفية ماأصبح معروفاً باسم «**كتاب الموتى**» مصريا، لأسماه بلا تردد: «**كتاب الظهور فى النهار**» ببساطة وفى الحال كما أسماه المترجم والمحقق المصرى **فيليب عطية**. وذلك ليس فقط بسبب تواتر

هذا العنوان فى كثير من نصوص الكتاب ولكن أيضاً بسبب المادة المحتواة فى هذه النصوص.

وبالرغم من أن النسق الفرعونى فى التفكير أصبح بعيداً عن عقليتنا الحديثة إلا أن الهيروغليفية المكتوبة تدلنا على هذا النسق. فقد كتبت على هيئة صور تنم عن مقاطع لكلمات استخدمت الأيقونة والرمز والمؤشر[٤] (index) واضعة الفكرة والمشار إليه فى علاقة مباشرة لاستخدامها مشاراً إليه من الممكن اختباره حسياً[٥] فى معظم الحالات فإذا اعتبرنا أن ذلك يعنى أن الرمز وما يرمز إليه هما الشىء نفسه لكان ذلك اكتمالاً فى اللحظة وبالتالى يفقد الزمن بعده «المتحرك» (إذا صح التعبير) ولم يتبق سوى وجهه الآخر وهو قدرته على فعل الفساد (de-cay). وبذا يصبح المشروع (بالمعنيين) هو الحفاظ على الأشياء كما هى. أى محاربة العفن والتحلل المادى للأشياء وبالذات أن القابل للتحلل فى منظومة الكيان شىء لايمثل إلا جزءاً واحداً من كثير أو على أقصى تقدير ثلث واحد كما فى حالة الجسد[٦]، ولايمثل النصف مثلاً من ثنائية متقابلة.

يقول النص على لسان المتوفى: **«دعنى آكل هناك، دعنى اشرب هناك، دعنى أحب هناك، ودعنى أفعل كل الأشياء هناك مثلما يفعلونها على الأرض»**[٧] وكأن الجنة هى مصر على الأرض. واللافت للنظر أيضاً فى هذا الصدد أن الإلهة **«ماعت»** وهى تجسيد العدل هى فى الآن نفسه تجسيد للعدالة فيرمز لها أحياناً **«بالماعتين»**، إحداهما تجسد القانون الوضعى والأخرى القانون الإلهى وهى فى النهاية تعبير عن فكرة واحدة تحوى معانى العدل والصدق والحق والاستقامة والجوهر الذى لايقبل التبدل والتغير[٨] فى غير تمييز بين قانون الأرض وقانون السماء. وبذا كان من السهل على المصرى تصور أن الحياة بعد الموت من الجائز أن تكون امتداداً للحياة الدنيا، كما تصبح عملية التحنيط تحدياً عملياً لأكبر الشرور على الإطلاق وهو الذى كان من الطبيعى فى هذا النسق أن يكون: الفساد أو الاضمحلال أو الفناء - كما سبق - والذى رمز له بدودة عظيمة[٩]. إلا أن الامتداد بعد الموت يظل جائزة يحظى بها فقط من كانت حياته لائقة بهذا الامتداد. ذاك الذى:

«لم يرتكب الآثام، والأذى، لم ينطق بالأكاذيب ولااستلب طعام احد، لم يتسبب فى الألم أو البكاء للغير، لم يتعامل بخبث ولم يغش، لم يتسبب فى خراب الأرض المحروثة ولم يلوث المياه»[!]

وهى الثيمة المتكررة فى الترانيم والابتهالات التى تقول إحداها:

«الجلال لك يارب [...] لتضمن لى طريقاً عسى أن اعبر عليه فى سلام لأننى عادل وحق، لم أنطق الأكاذيب عامداً ولم ارتكب البتة خداعاً»[١٠] وهكذا فإن الصعود الأمثل للجنة يكون بالجسد وعن طريق سلم فعلى بعد الانتصار المتوالى على وحوش الفناء[١١] فيفوز المرء فى النهاية بالخلود إلى جانب الآلهة.

هذه هى الرحلة التى يصفها لنا **كتاب الموتى** عن طريق إعادة تمثيل أسطورة أوزوريس وهى الأسطورة الأكثر تأثيراً فى وجدان المصرى القديم. فالمتوفى يتمثل أوزوريس ولايشار إلى اسمه إلا مقروناً باسم الإله، **«فانى»** مثلا يقال له انى -

أوزوريس وعليه أن يمر بكل الأهوال والأحــوال تلك التى كـــان على أوزوريس أن يمر بها بمعاونة الآلهة الأخرى ولاسيما **إيزيس ونفتيس** حتى يُبعث ثم يفوز بالبقاء الأبدى.

وكتاب الموتى يطلق على مجموع النصــوص الجنائزية المنتـمـيـة إلى الأسرة الثامنة عشر وما بعدها، إلا أن السـيـر **واليس بدج**، أول مــن حــــقق وترجم هـذه النصــــوص، يستعمل اللفظ على أساس أنه يضم كل ماظهر من نصوص جنائزية على جدران الأهرامات والمقابر والتوابيت والبـرديات من ٤٥٠٠ق .م . وحـتى القـرون الأولى للتـقـويم المسـيـحى، وذلك لما وجده من تشابه عظيم بينها جـعله يقـر أن هذه النصـوص إنما تنتـمى كلهـا لكتـاب واحـد. وتمثل بردية **آنى** التى يؤرخ لها **بدج** فى حدود الأسرة الثامنة عشرة، المثال الأكمل لكتـاب المصـريين القـدمـاء المقدس، الذى كانت نصوصه إلهاماً لحـيـاتهم تعـبـر عنه الابتـهـالات والصلوات التى يحتويها، كما كانت له القدرة على بعث المتوفى فى حياة أخرى (بالجسد) أبدية كما اعتقدوا.

نشرت ترجمة **واليس بدج** أول مرة عـام ١٨٩٥ وقد أعـادت طبـعهـا دار دوفـر فى نيـويورك عـام ١٩٦٧. وتنبئنا مقدمة طبعة «بل» الأمريكية (Mcmlx) أن **بـــدج** قــد قــام بتـحضـيـر ثلاثة أنواع مـخـتلفـة من الكتب فى عـدة طبـعـات تحـمل كلهـا العنوان نفسه وهو «**كتـاب الموتى**» وأن الكتب الثلاثة تلك هى:

١ ـ نســخـــة طبق الأصل من بردية **آنى** تقع فى ثلاثة أجزاء من القطع الكبير يحمل اثنان منهما نص البردية الهيروغليفى مع ترجمة **بدج** وحواشيه، ورسـوم البـردية بالأبيض والأسـود. ويتكون الجـزء الثـالث من صور طبق الأصل لرسوم بردية **آنى** بالألوان طبـعت فى الأعـوام ١٨٩٠ و١٨٩٤(١٢).

٢ ـ نص جمعية ميدتشى:

وهى طبعة من جزئين طبعت عام ١٩١٣ تضـمـنت الصـور الملونة فى نهاية الجزء الأول (٣٧ لوحة ملونة)، وكانت هذه الطبعة إضافة وتحسيناً على الطبـعة الأولى لما تضـمنتـه من مـراجـعـة للتـرجـمـة وإضـافـات وتصـحيح للحـواشى تمت فى ضوء الاكتشافـات الأحدث، حيث توفرت برديات جنائزية أخـرى للمــتـحف البريطانى.وقد أعاد السير **واليس** **بدج** كتابه المقدمة كلها تقريباً، وعبر فى النهــاية عن رضــاه عن هـذه المراجعة الشاملة التى افتخر بأنها «طبعة جديرة بالاسم». وكانت تلك هى المرة الأخيـرة بالفـعل التى قـام فيها **بدج** بمراجعة كتابه على نطاق واسع، وتعتبر مقدمتها كتاباً فى حد ذاته تضمـهـا طبعة «بل» فيما يقرب من الثلاثمائة صفحة منسوخة بالخط العريض.

٣ ـ أما الطبعة الأخيرة فتسمى طبـعـة الحـجم الصـغـيـر (Small format version) وهى أيضـــاً تحوى ترجمة طبعة ميدتشى، إلا أن الرسوم فيها بالأبيض والأسود فقط كما أن ديباجة **بـدج** تحوى عدة مقاطع من كتيب صغير كان السير **واليس** قد أعده للمتحف البريطانى وقت أمـانتـه لجناح المصـريات عن **كتاب الموتى** عام ١٩٢٠.

أما طبعة دوفر التى استخدمها المترجم والمحقق القدير، د. **فـيليب عطيــة** ونشـرت عـام ١٩٨٨ فـهى النص الكامل لطبــعـة ١٨٩٥ وهى الطبـعة التى أوصى بإعـادة نشـرها مـجلس أوصيـاء المتحف البريطانى عن كتاب **بدج** الأول.

هوامش:

(١) وهى الحدود التى اقامت عليها أوروبا أطروحة تفوقها عرقياً حيث اسقطت على الشرق كل ما أرادت أن تظهر على نقيضه فاعتمدت ثنائيات المفاضلة الشهيرة: أبيض / أسود، نشيط/ كسل، متدين/ مؤمن بالخرافات. صادق/ كاذب إلخ. وأبقت لنفسها الأفضل. انظر **ادوارد سعيد. الاستشراق** وأخيراً **الثقافة والإمبريالية**. Cultare & Imperialism.

(٢) بمعنى aggressive والتى أصبحت قيمة إيجابية للغاية فى العرف الانجلو/أمريكى على سبيل المثال.

(٣) وهما قيمتان مركزيتان فى الحضارة الإغريقية التى قامت عليها نهضة أوروبا.

(٤) حسب تقسيم **بيرس** للعلامات: انظر فى هذا الصدد **انظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا**. إشراف **سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد**. دار إلياس. القاهرة (؟) ص٢٤

(٥) المرجع السابق ص٢١.

(٦) الإنسان عند المصريين كان مكوناً من جسد وروح وقرين يعبر عنه على التوالى بالشبح أو الصورة أو العبقرية Genius وهى مكونات شخصية.

(٧) **فيليب عطية**. **كتاب الموتى**. وصول حقول السلام. الفصل «١١٠»، ص١٠٩.

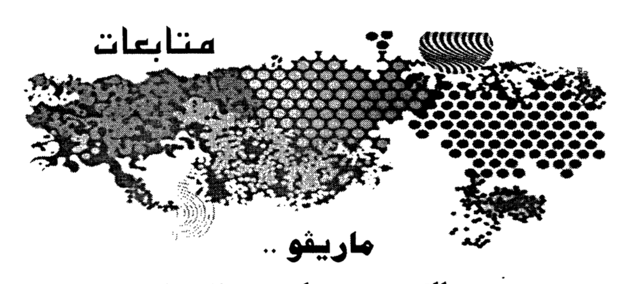
(٨) المرجع السابق ص٢٥٦.

(٩) فى هذا بالطبع تبسيط لفكرة الشر عند المصريين إلا أنه لايسعنا هنا إلا إشارة سريعة إلى صراع رع اليومى مع الوحش المتربص به عند البزوغ والذى ينتهى بأن يشلّ رع الوحش كل يوم قبل أن يبدأ رحلته. كما أنه جدير بالذكر هنا أن الآلهة ذاتها كانت فى حاجة إلى نفس التمائم والتعاويذ التى كان على المتوفى (أو الأحياء) حملها لدرء شر الكائنات التى قد تهاجمه بقصد إفنائه - أى أن الآلهة كانت فى صف البشر ولاتحوى داخلها قوى مناوئة لهم، بل على العكس كانت هى نفسها ضحايا محتملة لقوى الشر لو لم تنتبه.

(١٠) كتاب الموتى الفرعونى عن بردية آنى بالمتحف البريطانى. ترجمة وتحقيق **فيليب عطية**. مدبولى. القاهرة: ١٩٨٨ ص٣٣.

(١١) الفناء الجسدى فى مفهومنا.

(١٢) تشير طبعة دوفر إلى نفس الطبعة على أنها طبعت عام ١٨٩٥.



ماريڤو ..
بين الكوميدى فرانسيز ولاميتافور

مسرح «**الكوميدى فرانسيز**» هو ذاكرة الفن المسرحى للأدب المسرحى الكلاسيكى والمعاصر لفرنسا. انشأه المسرحيون الفرنسيون بقرار الملك لويس الرابع عشر منذ أكثر من ثلاثة قرون. فمنذ عام ١٦٨٠ لا يزال هذا المسرح متخصصا فى تقديم الأعمال الكلاسيكية للدراما المسرحية الفرنسية وكُتّابها: **راسين، وكورنى، وموليير، وماريڤو** وأعمال المسرحيين الطليعيين: **بيكيت، وأداموف، وانوى، وچينيه، ويونيسكو** وغيرهم لتصبح دراماتهم الطليعية التى كانت تقدم فى الأمس، من كلاسيكيات المسرح الفرنسى اليوم.

أصبح **چان بابتيست موليير** (١٦٢٢ ـ ١٦٧٣) احد الروافد الأساسية التى غذّت ربرتوار فرقة الكوميدى الفرانسيز منذ منشئها إلى الآن. فهو يمثل عبر تفسيراته المتنوعة فى الرؤية الإخراجية، والتشكيل المسرحى، منبعا ومرتعا خصبا يصول به ويجول كبار المخرجين والممثلين والسينوغراف الفرنسيين. وفى الوقت الذى كانت فيه مسرحيات **موليير** مفهومة للعامة من جمهور المسرح وللخاصة منهم كذلك، كان **ماريڤو** (١٦٨٨ ـ ١٧٦٣) زائرا نادرا لخشبة المسرح الفرنسى عامة، ومنقطعا عن زيارة خشبة مسرح الكوميدى فرانسيز أو يكاد. وربما كان من أهم أسباب عدم الاحتفاء به لغته المسرحية الجديدة التى نحتت استعارات وتعابيرجديدة أضفت على اللغة الفرنسية قدرا من التوسع اللفظى فى الاستخدام وطرافة فى المعنى. ولأن اللغة الفرنسية لغة يعتز بها الفرنسيون ويفتخرون بها، فهى لغة شعراء النهضة الفرنسية: **راسين وكورنى** ومن بعدهم **موليير**، فقد اعتبر **ماريڤو** فى فرنسا كاتبا صعبا، متعديا على أصول اللغة، مع أنه فى

تعرضه للقضايا الإنسانية داخل مسرحه، كان فيلسوفا عاشقا للحب الإنساني المطلق، وخالقا لتيار حديث في المسرح واللغة المسرحية الفرنسية. هذا التيار هو «الماريڤوداج» إنه مصطلح يعبر عن شخوصه المسرحية، في تبنيهم لما يطلق عليه بالقرار المؤجل أي ممارسة لعبة التأجيل، وتظهر هذه الفكرة الجوهرية في مسرح ماريڤو جلية في ذلك الإعلان الدائم تأجيله، لما يترتب عليه من تشابك العلاقات الإنسانية وتعقدها، فقد يكون هذا الإعلان أو ذلك القرار هو الموت المادي المنتظر نتيجة لإخفاق في الحب، أو تعثر في صداقة يوتوبية خالصة، أو في الرغبة المستحيلة للوصول إلى الصدق الإنساني المنشود. ويمثل الموت أو مجموعة الإخفاقات البشرية بكل أشكالها وأنواعها ـ عند أبطال ماريڤو سواء المادية منها أو المعنوية ـ دراما ت تتخلق في ظل ظروف إنسانية مركبة تنعدم فيها القيم الإنسانية وتقترب بهم نحو الهلاك أو الموت. ذلك كله يصبح ماريڤو معاصرا، ويعيد اكتشافه الفرنسيون، فيبعثون فيه الحياة من جديد، لعصرية قيمه الفكرية والإنسانية، ولخصوبة لعبته المسرحية المعتمدة على كشف أقنعة الشخوص المسرحية للكشف المسرحي عنها، رغم عدم معرفة بعضهم بالبعض، ومعرفتنا ـ نحن كجمهور ـ بهم، فتزداد اللعبة المسرحية سخونة ومتعة لنا.

ليس إذن من باب المصادفة المحض أن تأتي إلينا في زيارة للقاهرة والإسكندرية فرقة مسرحية لها تاريخها كفرقة «الكوميدى فرانسيز» التي عرضت مسرحية «الوصيفة المزعومة» لماريڤو من إخراج (جاك لاسال) فوق خشبة مسرح دار الأوبرا المصرية في نهاية يناير الماضي، ولا هو من قبيل المصادفة أن تطرق أبواب مسرحنا «فرقة المسرح القومى» لمدينة ليل الفرنسية لتقدم من إخراج مديرها (دانيال ميسجيشى) مسرحية لماريڤو تحت عنوان «المفاجأة الثانية» فوق خشبة مسرح مركز الهناجر للفنون في أوائل مارس الماضي.

ورغم تباين منهجي الفرقتين، وتنويعهما، إلا أن ماريڤو يصل ما بين رسالتيهما الراميتين إلى إعادة اكتشافه، فيغدو اليوم في فرنسا مؤلف الصفوة والعامة في آن واحد من جمهور المسرح الفرنسي المعاصر.

مسرحية «الوصيفة المزعومة» التي قدمتها فرقة الكوميدى فرانسيز هي النص السادس لماريڤو الذي يقوم (لاسال) بإخراجه للفرقة. ومع أن المسرحية لها طابع كوميدي خالص إلا أنها سوداوية كئيبة. إنها شئ أقرب إلى مسرح «انطونين ارتو» في التناول، حيث يسعى بقسوته للكشف عن «الوضعية الاجتماعية» القاسية بكل ما تزخر به من قيم فاسدة لمحاولة الوصول إلى النقاء. يعتمد ماريڤو قبل «أرتو» بقرون على ذلك الغزو القاسي من الحزن. للوصول إلى الرحمة، فيتيح لنا الفرصة كي نتصالح مع أنفسنا ونتوافق معها.

لا تنحصر أهمية هذا العمل المسرحي ـ في ظني ـ في أنه تأكيد على نغمة تقديم الريبرتوار المسرحي للدراما الفرنسية، ولا في تقديم التراث المسرحي الكلاسيكي للأمة فقط، بل قيمته الكبرى في سعيه إلى تذكير الفرنسيين بروادهم المسرحيين

الأوائل، ومعالجة أعمالهم بأسلوب يتسم بالطزاجة والجدة. ولا يسعى (لاسال) فى تفسيره كمخرج إلى لوى عنق المادة المسرحية الكلاسيكية التى سطرها ماريفو، ولا بتحويرها أو تصنيفها أو حذف بعض فصولها، بقدر ما كان هدفه الاقتراب من الكلمة الدرامية، وتفهمها، واستيعابها، بعد الإصغاء إليها بوعى فتغدو أدبا مسرحيا متحركا فوق الخشبة، أمام أعين المتفرج. يستخدم المخرج من بين ما يستخدمه مفردات وأدوات مسرحية بالغة البساطة والعمق معا، فهو يريد من الممثل - باعتباره أهم هذه الأدوات - أن يكون موصلا جيدا للكلمة ومعبرا عنها من جانب، ساعيا من الجانب الآخر أن يضعها فى إطار سينوغرافى فنى بليغ دون تفلسف بصرى أو زخرفة شكلية. لذلك يحاول رودى صابونجى - مهندس ديكور العرض المسرحى - وهو من أصل مصرى يعيش فى فرنسا - أن يدخل عالم الواقع المركب من الأبواب الضخمة والثقيلة والسلالم الطويلة الفارهة، عالم التفاصيل الحياتية الجامدة، داخل عالم فانتازى وخيالى رحب، يحققه فوق خشبة المسرح عبر غاية تحتوى هذا الواقع، تتسم بطابعها التشكيلى (التأثيرى) الذى يحتضن شخوص المسرحية وأبطالها وأماكنهم فى كيان يتوحد مع الزمن، وكأن الواقع والخيال توأمان روحيان لا ينفصلان. وتطبع البساطة بطابعها تصميم الأزياء التى يحافظ فيها المصمم على الطابع التاريخى لها دون أن تنعدم الموتيفات العصرية التى توحى لنا بأن هذه الشخوص تمثلنا وترتدى أزياءنا وتتكلم بلساننا. هذا الوعى باستخدام أدوات لغة العرض المسرحى، يجعلنا نقف مشدوهين للدقة المتناهية التى تصل بين جميع هذه العناصر الفنية فى سلسلة غير منقطعة حلقاتها سواء على مستوى الديكور الدقيق أو الأزياء الموحية أو الإضاءة البليغة أو الفراغ المسرحى الرحب، ليضعنا كل هذا أمام درس من دروس الأدب المسرحى، وقطعة فنية راسخة من التراث المسرحى الفرنسى الأصيل.

ماريفو فى (ليل)

يقدم (دانيال ميسجيشى) المخرج الفرنسى ومدير المسرح الوطنى بمدينة (ليل) الفرنسية الذى أطلق عليه اسم «لامينافور» - مسرحية ماريفو «المفاجأة الثانية» إحدى مسرحياته التى يعود تاريخها إلى عام ١٧٢٧، بمسرح مركز الهتلجر للفنون عبر سلسلة من الأحداث الدرامية المتعاقبة. فتعرض للعاشقين المحبين فى عدد غير قليل من الامتحانات والألاعيب التى تربط فيما بينها حبكة ساذجة لماركيزة وفارس يتعاهدان على أن يحافظا على صداقتهما المخلصة، لتتحول بعد حين إلى حب ضائع، يساعد فى تحقيقه ووصله فى نهاية الأمر خادم الفارس وخادمة الماركيزة، وسط أحداث مسرحية لاهثة، وشخصيات تقف بالمرصاد ضد هذا الحب تارة فتعرقله، ومعه تارة أخرى فتشعل فيه النيران، فيزداد صبابة ورغبة فى التآلف والارتباط حتى ينتهى العمل بنهايته المتفائلة المتأسية أى بعودة المعشوقين لحبهما المحتوم.

فى سهرة مسرحية متواصلة غير متوقفة يقدم المخرج المسرحى عرضا مسرحيا ذا إيقاع سريع لاهث، نرى فيه العديد من الألاعيب الإخراجية الحديثة الجذابة: مسرح داخل المسرح، به شرفة مقامة فى خلفيته نرى فيها شخصية جديدة

يضيفها المخرج وهى الإنسان الآلى الذى يلعب «الشطرنج» مع تماثيل صغيرة شبيهة بشخوصه، ليظهر فيما بعد الخدم الذين يراقبون مخدومهم فوق خشبة مسرح تحولت إلى رقعة شطرنج لممارسة لعبة الحياة والحب والموت لأشخاص بالغين: فيلسوف مضحك أرعن، خادم يقظ ثرثار، ماركيزة رقيقة متحذلقة، فارس مشبوب العاطفة، وإنسان آلى يهيمن على عالمهم، له قرينه فى مقدمة خشبة المسرح اليمنى يهيمن على الأحداث، وشبيهه يجلس فى الشرفة ينظر ويراقب ويسيطر على أقدار شخوصه، وكأنها عرائس يتلاعب بها القدر ويد المخرج. يحيل (ميسجيشى) أداء الممثلين وحركاتهم المنسجمة إلى معزوفة من الإيقاع الحى، والحركة الجسدية المرنة، فتتحول كوميديا ماريفو إلى دوامة إنسانية عذبة النغم تمثل مأساة الإنسان المعاصر فى بحثه عن نفسه وهو يسعى حثيثا للعثور عليها فى مرآته المادية وكأنه ينقب فى مرآة نفسه فيفشل.

لا تصل ما بين «فرقة الكوميدى فرانسيز» ومسرح «لاميتافور» مسرحيات **ماريفو** فقط، الذى أصبح موديلا ومنبعا ينهل منه المسرحيون الفرنسيون أعمالهم وإسقاطاتهم الفكرية والفلسفية والفنية سواء الأكاديميون منهم أو المحدثون - إن جاز لى استخدام هذا الفصل الاصطلاحى المجحف بين الفئتين - بل إن أهم ما يربط المسرحيْن (**الكوميدى فرانسيز وميتافور**) هو اكتشاف الذات الفرنسية المعاصرة، عبر منظور يعيد للكاتب المسرحى القديم حاضر أفكاره وإرهاصاته، وللمتلقى الفرنسى مكونات شخصيته ومكوناتها الإنسانية، وإحياء عصر نهضته من جديد.

ولعل من أهم الدروس المستفادة من العرضيْن هو أن مسرحنا المصرى والعربى فى حاجة أكثر إلحاحا لإعادة اكتشاف أعمال كتابنا المسرحيين الكلاسيكية منها والمعاصرة - تلك التى لا يعود تاريخها إلى القرون السالفة، وإنما إلى فترة قريبة منا وهى نهايات القرن التاسع عشر وقرننا العشرين الذى قارب على الانتهاء. نحن فى حاجة ضرورية ملحة لتقديم الأعمال المتميزة فى مسرح **احمد شوقى وعلى احمد باكثير، وتوفيق الحكيم، وعبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور ويوسف إدريس ونعمان عاشور ومحمود دياب وميخائيل رومان** وغيرهم من الراحلين الذين تركوا لنا ثروة من الكلمات والأفكار والأشعار، تحتاج إلى من يكتشفها، ويفسرها من جديد إما بالطرح الجديد والإعادة الواعية، وإما بالرؤية والمنظور العصريين المستفيدين بإنجازات العصر وأطروحاته لتفسير ما تقترحه وتتبناه من فكر إنسانى مستنير.

هناء عبد الفتاح

مع الأديب القاص «إبراهيم فهمى»

يعد القاص «إبراهيم فهمى» ، الذى رحل منذ أيام واحـــداً من أدباء النوبة الشباب، الذين ملؤا الحياة الأدبية صخباً طوال السنوات الأخيرة، بعد أن ازدهر نوع من الكتابة اختص بها أبناء النوبة، اعتزازاً ببلادهم وموطنهم النوبة القديمة، أو النوبة الجـديدة فى أســوان، أو قنا ،أودنقلة ... فأظهروا فى كتاباتهم المختلفة سمات أبناء النوبة وطباعـهم، بل تجاوز البـعض ذلك مؤكداً على الخصـائص الجغرافية لبلاد النوبة وما جرى على إنسانها من تغيرات، كآثار جانبية بعد تعلية خزان أسوان مرتين وبناء السد العالى.

وإذا كان «إبراهيم فـهمى» واحداً من هؤلاء، فـقـد آثر أن يبـرز فى تجـربتـه الشـخصـية نتائج الغربة والاغتـراب فى المدن البعيدة عن النوبة، واختار أبطاله أو بطله الواحد، الذى لاحظناه يتكرر كـثـيراً فى قصصه.

ولقـد أصدر إبراهيم فـهمى ثلاث مجموعات قصصية هى:

١ ـ القمر بوبا ١٩٨٩.

٢ ـ بحر النيل ١٩٩٠.

٣ ـ العشق أوله القرى ١٩٩٢.

وجدير بالملاحظة أن العالم القصصى لإبراهيم فـهمى، لم يتـجاوز ويبـتـعد عن ذلك المـعنـى، الـذى وشـى بـه الـعـنـوان « العشق والسفر» فأبطاله يدورون حول ذلك المعنى المركب، فـهـم مـوزعـون بين العـشق وحب الحـيـاة، والـغناء والرقص، وبين السـفر إلى المدن والقرى البعيدة عن بلادهم بشمسها المشرقة دائماً.

والتـعبيـر عن العـشق عند «إبراهيم فـهـمى» يبـرز ذلك الروح الرومـانسى الجميل، الذى يلف قصصه، فبطله يعيش حـالة بحث دائم عن الحب، وعن العـواطف النبيلة، فهو محروم دائماً منها ويغنى لها، ويحن إليـهـا، حتى باتت تشكل جـانبـاً من معنى حياته التى يعيشها.

ويأتى السفر ليمثل القيمة الثانية فى أعـمـال إبراهيم فـهـمى، حـيث البـيـئـة النوبيـة، من البـيـئـات الطاردة لأبنائهـا، خاصة بعدما أصاب مجتمعهم من تضييق بـتـعليـة الـخـزان فى أسـوان، وبناء الـسـد الـعـالى، مما أفـقـدهم أراضـيـهـم التى انتزعوها من الجبل بعد إصلاحها .

كما كان لوصول الخدمات التعليمية إلى بلادهم بشكل أكثر اتساعـاً بعد ثورة يوليـو أثره على زيادة عـدد المتـعلمين من أصحاب المهن المختلفة، وهو ما جعل أبناء النوبة يرحلون إلى المدن البـعـيـدة، لكى يخففوا الحمل عن أهلهم، بل ويساعدونهم على المعـيـشـة... وذلك هو مـا اسـتطاع «إبراهيم فـهمى» أن يجعلنا نعيشه فى قصصه كلها.

وعندمـا نحـاول دراسـة «إبراهيم فهمى» فإننا نجد أن مجموعتـه بعنوان «العشق أوله القرى» تمثله خير تمثيل، لأنها تحمل قمة ما وصل إليه من تطور فى كتابته للقصة، لذا يمكننا تلمس عالمه من خلالها.

«لغة القص ولغة الغناء»

ولعل المتأمل لمجموعة «العشق أوله القـرى» يلاحظ أن القص لدى الكاتب لايستحوذ علينا بشكل كامل، فهو يمزج بين لـغـة القص والسـرد والحكى، واللـغـة الشاعرية الغنائية فى طريقة خاصة جداً، وتبين روح الفنان داخل الكاتب، الذى كـان صدره يزخر بالكثير من الشجن والحزن النبيل، الذى لم يفصح الكاتب عن أسبابه، ويواعـثـه بسـهـولة .... فـهل يكون الحزن

بسبب السفر وترك الأهل ومواطن الطفولة الأولى؟ أم بسبب الحرمان من التواصل مع الجنس الآخر فى تجارب كاملة، فبطله يعيشنا حالة بحث عن محبوبة لها وجه القمر، وواضحة كخطوط الشمس، وجميلة العينين؟ ... أم بسبب الفقر والإحساس الدفين به؟ .. أم بسبب كل ذلك؟ .. وربما هذا هو ما دفع القاص **«إبراهيم فهمى»** ليشير بطرف خفى فى أعماله إلى أطراف من ملحمة حياته، فى لغة لم تكن بالسرد القصصى أو بالوصف، كما لم تكن هي بالشعر، رغم أنها تحمل الكثير من الغناء. ويؤكد ذلك ما صرح به الكاتب فى بنية لفظية واضحة وشت بما فى داخله عند تقديمه لمجموعته، الذى صاغه فى تلك الكلمات ... **«من حيث ينتهى الشعر أبدأ ومن حيث تبدأ الحكايات أنتهى»**. وأظن أن القاص قد أجاب فى العبارة السابقة، على الكثير من التساؤلات، التى راودت القارئين للقصص والمتسائلين عن طريقة الكتابة لديه، والتى لم تخل من الجمال النابع من الصدق مع الذات، واستخدام العبارات الغنائية الشجية والعذبة.

وكما باح «إبراهيم فهمى» عن طريقته فى الكتابة فى عبارات التقديم .. فإنه يكون قد باح أيضاً عن ذاته فى إهدائه للكتاب بكلمتى « إلى لا أحد»، حيث لم يجد الكاتب من يستحق أن يهديه كتابه، رغم أنه لم يغفل الإهداء، مثلما يفعل الكثيرون من الكتاب، لكن بسبب نرجسيته المتضخمة، فلم ير على مرآة نفسه غيره، وأغمض عينيه عن كل المحيطين به ... ويقول فى القصة التى استعارت المجموعة اسمها كعنوان لها...

«يا مدينة العشاق، يا أم البلاد، العلم أوله القرى، وآخره أنت. باعت أمى أساورها، وأعطتنى تذكرة إليك، يا مدينة العشاق، يا أم البلاد، أحبك، تكلميننى فى كل زمان بلغة، وعيون العشاق قلوبهم تدب أقدامهم فى الشوارع التى أحبوها. يا مدينة العشاق على بابك فتى عاشق فى صندوقه عقد لأحلى امرأة، وصبية من بناتك واعدتنى بهدية لأمى إسورة، والأرض صبية باعت أساورها لياكل عيالها، والرقص ممنوع بأمر، كيف ترقص الأرض والروح فى يد سجانها؟ ..»

ولعلنا نرى فى العبارات السابقة الملامح النفسية للفتى القادم من أعماق الجنوب، محملاً بالكثير من الشجن، وجدناه يقف أمام مدينته شوقاً إليها، ولم يقل أنها مدينة بلا قلب، مثلما قال الشاعر **«أحمد عبد المعطى حجازى»**، فهو يراها مدينة للعشاق، وهو واحد من عشاقها، وقدم إليها لكى يتواصل معها، رغم أنه بذل كل ما تملك أمه لكى يصلها، فهى الحياة والحب، والعشق فى نظره ... وربما ذلك يؤكد الرؤية الرومانسية الحالمة والمستسلمة للمدينة بأقدارها المتباينة. كما إنها هى التى تؤدى إلى ذلك الحزن الفاجع، فعندما يكن إنسان لمحبوبته كل هذه المشاعر، ولا يجد منها غير الصد وعدم التجاوب، فإن حبه الرومانسى لابد أن يتحول إلى ذلك الحزن النبيل، حزن المفجوع فى كل آماله. كما أن **إبراهيم فهمى** أبرز فى قصته ذلك الصوت العالى، صوت المغنى، الذى لابد أن يردد لزمات معينة، وكأنه يكتب أغنية، فكثيراً ما ردد عبارة «يا مدينة العشاق» وحكى عن الأم التى باعت أساورها .. كما كان يردد عبارات أخرى فى قصة «بحر النيل، نيل وبحر» كما لو كانت مقدمة موسيقية فى حكاية شعبية غنائية، توصل الصوت الواحد الذى يردد حكاية ملحمية، أو أسطورة غنائية ... مثل:

«الكلام لمن يا بنات
الكلام لصفية مكى يا بنات

لا البلاد بلاد، ولا الدنيا، ولا القمر»

بل إنه وضع فى رؤيته الأم المضحية فى مقابل الحبيبة المجهولة، ابنة المدينة، والتى لا توجد سوى فى خيال راوى الحكاية، الذى يقف فى المنتصف، فالأم تمثل الحب الفائت، والحبيبة تمثل المأمول،

وهو يمثل المعنى الداخلى، أو النغمة الأساسية التى غنى لها إبراهيم فهمى. فهى التيمة الأساسية فى عقله، لكى يدندن على ربابته تلك الأغانى القصصية، أو القصص الغنائية، التائهة بين الزمان والمكان فى أبعاد ربما ليس لها أدنى وجود إلا فى خيال الكاتب، الذى لو لم يغن لمات منذ زمان طويل، لكنه فضل الموت أثناء الغناء. فالكلمات لديه فى القصة هى القصة ذاتها، مثله مثل الشاعر. فالشعر هو اللغة، واللغة هى الشعر حملها الكاتب بأشواق، وذكريات وحنين جارف للحب والعشق فى مدينة العشاق، مؤكداً على ذاته، فهو المركز، وهى المحور، الذى يتمحور حولها جميع أعماله ، بل وجميع تفاصيل حياته .

«التراجيديا الداخلية»

والمؤكد أن الجمال أو عناصر الفن فى قصصه على وجه العموم ، وفى قصة العشق أوله القرى على وجه الخصوص ، ينبع من سرد الحكايات الشعبية النوبية ، أو من تصويره لواقع محلى متميز ، إذ لم يلاحظ للنوبة فى قصصه أى أثر ، سوى فى كلمات مثل العنجريب ، وانباب ، وكشتمنة ... كذلك لم ينبع الجمال فى قصصه من شغفه بالفكر الإنسانى الذى يبرز من الصراعات بين أبطاله الرمزيين ، أو الواقعيين ، أو من انخراط قصصه فى إعادة تشكيل الواقع من جديد ، مثلما يفعل الكتاب أصحاب الرؤى الفلسفية والفكرية .

وإنما كان ينبع دوماً من محاولته العزف على أوتار نفسه الحزينة، بغناء كأنه الموال الحزين، ومن قدرته على ذلك، مما يؤكد أن إبراهيم فهمى كان يحمل قلب طفل مملوء بالمشاعر البسيطة، الإنسانية، ولقد انتزع تلك القدرة من محاولاته المستمرة للتعبير بالكلمات. كما نبع الجمال أيضاً، من صدقه الشديد مع نفسه، فعندما كان يكتب إبراهيم فهمى، لم يكن يضع أمامه أدنى مساحة للأكاذيب الصغيرة أو الكبيرة، وإنما كان يكتب مجرداً من كل شئ، إلا من العناصر المأسوية الحزينة داخله، والتى برزت فى فكرة الاغتراب، والوحدة الداخلية، والحنين إلى حب مجهول التفاصيل، ربما لم يتحقق فى حياته أبداً، مما جعل قصصه دائمة النزف بالحرمان والتعطش للحب، ومن ثم تحولت إلى أغانٍ ذات صوت واحد، نغمتها الأساسية الحزن والحنين إلى وجه الحبيب.

ولا عجب أن يكون مثل ذلك الكاتب العازف ذا صوت واحد ووحيد، تترى أبعاده فى كل ما كتب تقريباً حيث لم ينشغل بأية قضايا أخرى سوى قضية ذاته، التى لم يبح لأحد بمكنوناتها. فبرغم مرضه إلا أنه ما كان يصرح به أبداً بسهولة .. وتلك سمة من سمات شخصية إبراهيم فهمى، التى شكلت روحه وأثرت على قصصه، وربما أودت به فى شرخ عمره.

شمس الدين موسى

إسماعيل صبرى

المرأة والوعى بالذات من خلال الأدب

يبدو أن المرأة العربية ستظل تناضل خلال السنوات القادمة ولعدة أجيال فى سبيل التحرر والتقدم، فكل ما كنا نظنه للوهلة الأولى مكسبا نهائيا لا رجعة فيه، يتبدد الآن ويتلاشى مع زحف الفكر الظلامى.

قضية المرأة إذن قضية ملحة تحتاج إلى تحليل ودراسة لفهم أبعادها وأسباب تقدمها أو تقهقرها والأدب مفتاح من مفاتيح هذه القضية المعقدة.

ومن الرسائل الجامعية التى نوقشت مؤخرا بجامعة السوربون فى باريس رسالة حول **«البحث عن الذات عند المرأة العربية من خلال قصص وروايات الكاتبات العربيات»** التى نالت بها **سهير توفيق** درجة الدكتوراه بامتياز أمام لجنة مكونة من الدكتور **بيير برونيل** والدكتورة **أوديث بيتى**.

والموضوع الأساسى للرسالة هو البحث عن الذات عند المرأة العربية والموضوع يثير كثيرا من المشكلات لأن اكتشاف الذات هو فى نفس الوقت اكتشاف للعالم، والبحث عن الذات ينقسم إلى قسمين: **الوعى بالذات، والوعى بالجسد** عند المرأة العربية.

والوعى بالذات يتحقق فى أشكال كثيرة، فهناك الوعى بالذات عند المرأة الفنانة، وعند الفتاة المراهقة، وعند المرأة الناضجة التى تواجه أزمات تحقيق الذات فى المجتمع الممثل فى الرجل. والرجل هنا يجب أن يفهم المضمون الواسع للكلمة أى الرجل الممثل للسلطة، نعنى الأب أو مدير العمل، أو مشروع القوانين، وهكذا يتضمن القسم الأول تحليلا للموضوعات التالية:

١ـ البحث عن الذات عند الفنان:
«السهرات الراقصة» **لمى زيادة.**

٢ ـ البحث عن الذات عند الفتاة فى مقتبل العمر.

أ ـ **انا أحيا لليلى بعلبكى.**

ب ـ **امرأتين فى امرأة لنوال**

السعداوى»

جـ ـ أن تنحدر الشمس لسحر توفيق»

٣ ـ تحقيق الذات عند المرأة الناضجة:

أ ـ «رحيل المرافئ القديمة لغادة السمان»

ب ـ بقع دماء » وردية لهدى جاد»

٤ ـ الازدواجية أزمة من أزمات تحقيق الذات:

أ ـ دوائر الحب والرعب لسكينة فؤاد»

ب ـ الطفلة لليلى العثمان»

٥ ـ ضياع الذات فى المجموعة فى زمن الحروب.

نوم الأيام لعلوية صبح»

وفى القسم الثانى تركز على الوعى بالجسد من خلال عدد من الأعمال الأدبية النسائية المختارة

وتتعرض الباحثة لموضوع الوعى بالذات عند الفنان أو الكاتب من خلال الصورة القصصية لمى زيادة (السهرات الراقصة) وهو يعنى هنا الوعى بمشاعر التفرد والاختلاف، واكتشاف النفس وأوجه الاتصال أيضا مع الآخرين. والوعى بالذات هنا يتحقق فى الوحدة التى يواجه فيها الفنان نفسه، بعد مخالطة الناس إذ تأخذ كل أبعادها الخصبة من هذه المخالطة قبل لحظات خلق العمل الفنى.

وفى «أنا أحيا لليلى بعلبكى» تعبر الفتاة المراهقة بمرحلة التمرد على الأهل ونقدهم، ومحاولة شق الطريق بالعمل والدراسة، وبالانتماء للقيم الإنسانية ورفض الزيف والتجارة بالمبادئ، فتصطدم برئيسها فى العمل وتتركه، وبوالديها فى البيت، وتحاول عن الطريق الحب إيجاد هدف لها، ولكنها تكتشف أن فتاها شخص غير ناضج بعد وتواجه الوحدة فى النهاية وتفكر فى الانتحار، لكنها تقنع فى النهاية بأنها تحيا، وأن الحياة فى ذاتها هبة.

والوعى بالذات عند المراهقة يتحقق فى رواية نوال السعداوى (امرأتين فى امرأة) فذات «بهية» الشخصية الأساسية فى الرواية تتحقق فى التفرد أو النرجسية الشديدة وإنكار نماذج الشخصيات المحيطة بها: شخصية الأب، والأستاذ، والزملاء، والزميلات، وإغراقها فى التفرد يلغى وجود الآخرين والعالم تحكمه نظرة واحدة، هى نظرتها وبهية لا تخرج من عزلتها إلا عندما تحب وتختار الانضمام لحركة مقاومة ضد الاحتلال قام بها زملاؤها فى الجامعة. ويقوم تحقيق الذات فى هذه المرحلة على السلبيات؛ إذ إن شخصية بهية لا تحقق شيئا بالفعل غير نفى الآخرين وتوهم إنها تسحقهم، أو تقضى عليهم بإشارة من أصبعها. المشاركة هنا تساعد البطلة على التحرر من أوهامها وعلى الالتقاء مع الآخرين بعفوية تذيب حواجز الكره والاستعلاء.

الوعى بالذات يمكن أن يتم من خلال تجربة تأقلم مع المجتمع المحيط ومع الرجل الذى نحب، كما تعبر عنها سحر توفيق فى (أن تنحدر الشمس). فالقصة الرمزية تبدأ بالتعرف على الذات وعلى الآخرين من خلال رحلة رمزية لاكتشاف أرض جديدة. فى المسيرة الطويلة تحاول «هى» أن تصمد أمام العقبات. فهى تراقب تصرفات الرجل الذى اختارته وتصرفات الآخرين، وعهدها أمام الله ألا تكذب، ثم عودتها للنفاق السائد فى المجتمع، ثم ندمها واختيارها ربوة مرتفعة تستطيع فيها أن تخلو لنفسها لمراجعة حساباتها، واختيار خطوتها القادمة. و «هى» تكتشف أن «هو» مشغول بنفسه وبالآخرين

دائما، وإنه لا يلقى بالا إلى ندائها أو رأيها، وفي هذا اعتراف ضمني بأن المرأة لا زالت مقصية عن الأدوار الإيجابية، كالمشاركة في اتخاذ القرار، أو الإدلاء بالرأي. الرجل يقنع منها بدور المتفرج. هذا الإقصاء قد أعطى على مر العصور للمرأة القدرة على معرفة أوجه الإئتلاف أو الاختلاف في أي موضوع ما دامت لا تشكل طرفا فيه. «وهي» في القصة تتعرف على ذاتها، منفصلة عن الرجل وعن الآخرين، قبل أن تقرر الانضمام إليهم في مسيرتهم نحو أرض جديدة.

تحقيق الذات عند المرأة الناضجة، تجسدها بطلة «الدانوب الرمادي» من مجموعة «غادة السمان «رحيل المرافئ القديمة» بطلة هذه القصة كانت قد حققت ذاتها من كل الأوجه، فهي مذيعة ناجحة، وشاعرة تعيش قصة حب مع رئيسها في العمل. والحدث الذي يقوض عالمها من أساسه، ويكشف زيف الواقع الذي تعايشه نكسة ٦٨. فقد تسببت كمذيعة في مقتل أخيها وبعض الفدائيين، عندما أعلنت تقدم القوات العربية نحو فلسطين. هنا انهار المستقبل البراق، فقد عجزت عن النطق أمام الميكروفون، وكرهت أن تكذب على جموع الشعب كما تريد منها الإذاعة، ويريد منها خطيبها، وانطلقت هاربة من مدينة الموتى «دمشق» كما اسمتها، وأصبح شعارها يوم جديد، ومدينة جديدة ورجل جديد، باحثة عن النسيان، ولكن الهروب لم يجد، إذ إنها اكتشفت أنها تهرب بجسدها، ولكن عقلها لا يزال غير قادر على النسيان. والبطلة تستعيد وعيها بذاتها عندما يقتل رفيق طفولتها ونضالها الفدائي الرسام الذي كان يعبر بريشته عن أشعارها، وتقرر العودة في أول طائرة إلى الوطن لتواصل المعركة التي هربت منها. وتعتبر عودتها للكتابة عودة لصوتها الصادق إليها.

هذا الموقف المشترك بين أغلبية الشخصيات الذي يكتنفه الصمت خلال عملية البحث عن الذات، يمثل الدور التقليدي للمرأة، وعندما كان يقتصر على المشاهدة: مشاهدة الأحداث دون الاشتراك فيها. هذا الموقف تجده أيضا في «قطرات دماء .. وردية» لهدى جاد، وفي «دوائر الحب والرعب» لسكينة فؤاد، فالشخصية النسائية في قصة هدى جاد تكبت اضطهاد الزوج وعدم مبالاته بزوجته لعدة سنين، حتى تسنح الفرصة في القصة الأولى عندما تدور جريمة قتل فوق سطح القطار الذي تستقله للاسكندرية، وتنسكب بقع الدماء على الزجاج قطرة، قطرة، عند ذاك تدرك أن زوجها الذي يجلس أمامها قد قتلها منذ سنوات بصمته، وبخله، وعدم إحساسه بها أو مبادلتها أي حديث. عندئذ تهيب به في محاولة أخيرة أن «ينقذ هذه النفس المعذبة»، ولكنه كالعادة كان سادرا في صمته، غارقا في جريدته، فقررت، والقرار هنا، ليس وليد اللحظة كما نتوهم، ولكنه جاء بعد معاناة سنين فجرتها رؤية بقع الدماء فوق زجاج نافذة القطار.

الازدواجية أزمة من أزمات الذات، ففي مواجهة الحياة تخلق المرأة المسلوبة الحقوق، غير القادرة على المواجهة، الصورة الأخرى للذات، صورة مثالية قادرة على تحقيق ما تريده. والحنين إلى ازدواج الشخصية يترجم الخوف من الواقع ومن الحياة وتضيف البطلة إلى هذا الخوف نوع من التعالي على الواقع، في محاولة لخلق صورة أفضل من حقيقتها، كما نرى في «دوائر الرعب والحب» فالبطلة تحس إنها مضطهدة من واقع ترفض التسليم له، ولا تستطيع في الوقت

نفسه تغييره. فتهرب من حياتها وتخلق الصورة الأخرى المثلى لها، ممثلة فى شخصية الصديقة، وهى شخصية عكس شخصيتها تماما، قادرة على شق حياتها، قادرة على الأخص على الرفض.

الازدواجية أو التمزق بين الواقع المثل يأخذ اتجاها آخر فى قصة «الطفلة» لليلى العثمان، فصورتها الآخرى المثلى ليست إلا طفلتها التى تنكرها لشراستها، فالطفلة هنا تمثل الذات بنقائها الأول، الصادق العفوى فى مواجهة الأم الناضجة بزيفها الاجتماعى وقبولها للتنازلات. ذات الطفلة هنا تمثل الصورة المطابقة للأم تماما وتمثل الضد أيضا. بما أنها تتهم الأم ضمنا بالجبن، والسكوت وعدم القدرة على مواجهة النفس ومقاومة الشر.

فى زمن الحروب والأزمات تتعرض ذات الفرد للفناء فى ذات المجموع، فمصلحة الجماعة تعلو على مصلحة الفرد مثلما نجد فى رواية «نوم الأيام» لعلوية صبح .فالرواية تتخذ موقفا من عدم المبالاة والصمت، نوع من الدفاع عن النفس التى ساهمت فى قتلها الأحداث، فهى تتعمد الانفصال عن آدميتها، وتنفى ذاتها، وكأنها جماد تعكس عليه الأحداث بشاعتها وقسوتها، فهى تارة قنبلة وشيكة الانفجار، وتارة ميت فى إحدى ردهات مستشفى مهجورة، وتارة جسد امرأة يسرى فيه العفن؛ لأن الزمن لا يتغير، ولأن جدودنا قرروا دفن المرأة حية منذ القديم. وتقبل الراوية الموت هو قانون من قوانين الحرب، وهو فى الوقت نفسه يأس يجتاحها ويجتاح وطنها. الحياة أضحت أكذوبة، والموت قدر مفروض على المدينة وعلى البطلة؛ لأن العمر كذبة، والأيام التى تأتى ليست إلا ظل وصدى للأيام الماضية.

فى كل الحالات، فإن تحقيق الذات يحدث عندما تتجاوز الشخصيات مرحلة الثورة الخرساء. لتخرج من صمتها وتعلن الرفض. عند هذه المرحلة، مرحلة «لا» تتحد الشخصية مع صورتها المثلى، وينتهى الصراع بين الواقع والصورة وتتحقق المواجهة مع الذات، عندما يكف الإنسان عن إنكار جزء من وجوده أو من شخصيته. وهنا يمكن أن تعتبر الصمت ليس فقط تحمل وقبول للأوضاع المرفوضة، ولكنه مرحلة تعد فيها المرأة نفسها للثورة على ما ترفضه ولا تقبله.

الوعى بالذات يتضمن أيضا الوعى بالجسد، أن تعى المرأة هويتها كامرأة. وجسد المرأة العربية كما يبدو لنا من خلال هذه القصص والروايات، جسدا معذبا، فبالرغم من أنه نقطة الالتقاء مع الآخر، إلا أنه يفضح عدم وعى المرأة. فهو جسد منكر الحقوق، سجين، أو متمرد، إنه جسد تعيس.

المرأة العربية تنكر جسدها ومتطلباته، تحمله كأنه عبء، كأنه شئ نجس، إنها لا تعيشه، لا تتملكه، ولكنه يفرض عليها وجوده المتعارف عليه فى المجتمع

وإذا كانت الكتابة النسائية تعتبر كتابة جديدة أو ثورية، فهى كذلك من منطلق إنها تتعرض للتعبير عن جسد المرأة من وجهة نظر المرأة

والوعى بالجسد يشكل كل ما هو جديد وذاتى فى هذه الكتابة. فأسلوب المرأة المتميز مبنى على محاولة كتابة ما تحسه هى، بينما على مر الأجيال، كانت قد اعتادت أن تكتب ما كانت تعتقد إنها تحسه، كان من المفروض تخطى حاجز الصمت حول جسد المرأة لكى تستطيع أن تكتب عن تجاربها

الشـديدة الخـصـوصـيـة التى تمر بجسدها غير المعروفة أو التى جرت العادة على كتمـانها: تجربةالبلوغ مثلا أو تجربة الحمل. ومن هنا كانت كلمـة المرأة جديدة، مدهشـة؛ لأنها تخترق حاجز الرفض والنسـيان، والاشمئزاز أو الكره، وكل ما أغفله أو نسيه الرجل.

من هنا كان التغيير؛ لأنه اعتبار من هذه اللحظة، تتكلم المرأة عن جسدها كما تحسه، وليس كما يراه الآخـرون، تتكلم عنه كـوحـدة، ككل، ففي الأدب اعـتدنا أن نجد جـسـد المرأة مقسما إلى أجزاء بالمقارنة إلى جـسـد الرجل. فـالأنماط الروائيـة حددت جسد المرأة بأشياء قليلة، مثل العـينين، الشـعـر، الجـبـهـة أو الذراع..إلخ،والتغيير فى هذا الموقف الجديد يكمن فى أن الكاتبة لا تكتفى بوصف جمال بطلتها، ولكن بالتعبير عنهـا، وتحرير رغباتها وأخيلتهـا، نعنى التعبير عن أحاسيس كانت حتى الآن مخبأة أو غير واضحة، وهنا تأتى الكتابة النسائية بجديد، ليس على مسـتوى الشـخـصـيـات فـحـسب، ولكن فى مـجـال الصـور والأحاسيس.

والكتـابة عن الجـسـد تحـقق هدفين: هدف فردى وهو التحرر من القلق، والاعـتـراف بالجـسـد وبأعـضـائه، واعـتـبـاره جـزءا من مكونات الشخصية.

والهدف العام هو إقامة علاقة مع الممنوع، مع مـا لا يعـتـرف به الواقع أو الطرف الآخـر، فـالكتـابة النسـائية تؤكد علاقة التلاحم بين جسد المرأة وبين الكون، علاقة الحب مع الكون، علاقة اتحاد مع الأشياء وأناس، فهى تعبر عن الرغبة العميقة فى المتعة.. نعنى لحظة الالتقاء مع الجسد الآخر أو لحظة الاندماج مع عناصر الطبيعة، وهنا يصبح الجسد وعاء صدق وحب، حيث إنه تعبير عن الحـيـاة التى يعـيـشـهـا ولا يتصنعها أو يمثلها، ففى زمن التقدم التكنولوجى، تناقش الكتـابات النسائية الأيديولوجية السائدة التى بنيت عليها الحضارة الحالية، وتبدو يائسـة من السـعى نحـو مـسـتـقـبل مخيب لآمال فتتكلم عن العودة إلى حضن الطبيعة الأم.

ولكن الكتابات النسائية العربية لم تصل بعد إلى مـرحلة التعـبير بحـرية عن الجـسـد، فـهـو لا يزال جـسـدا تحكمـه رقـابة القـوانين والعادات المهيمنة على المجتمع، فهو منظور إليه على أنه حمل ثقيل، أو لعنة على المرأة، وحتى عندما تعبر عنه الكاتبة، فـإنه لا يكون تعـبـيـر الفرحة بالحياة، ولكن تعبيرا عن الظلم الذى يبدو كحتمية بالنسبة له.

ولأنه من الأشـيـاء المحرمـة، التى لا يجوز الكلام فيها، فأن التعبير عنه لم يتم إلا فى الخـمـسـينيـات فى روايـات **ليلى بعلبكى وكـوليت خـورى**، روايات أثارت كـثـيرا من النقـاش، ولم تكن التـجـربة التى تعـالجـهـا الكاتبة هى سبب الثورة بقدر مـا كانت حرية التـعبير عنهـا، فالتـعبير هو الذى يصدم وهو غـير المقـبـول وهو الذى آثار كـثـيـرا من المناقشات.

بعض الكاتبات يتجنبن حتى الآن الكلام عن الجـسـد بحـرية، كلمـة حرية لا تعنى إباحية كما قد يتصور البعض، وبعضـهـن تخطى حـاجـز الصمت بالتعبير المتزن الذى يجمع بين الحرية والجمـال، ولكن بصـورة عامة، فإن هذا الجزء من ذات المرأة يظل بعيدا عن الإدراك، ويظل جـزء من وجودها كذلك مراقبا؛ إذ يبقى الجـسـد فى إطار الممنوع والمحـرم، ويبقى نضج الذات معرقلا فى معظم الأحوال.

نوال السعداوى من أوائل من تكلم بحـرية عن أشـيـاء الجـسـد، الدورة الشـهـرية مـثـلا. تكلمت

بتفصيل يكاد يكون باثولوجى، وتبدو الرغبة الموجعة حتمية تكرر مع كل شهر وتكون مصدرا للخيالات والأوهام، مثل الإحساس بالخطر الداهم الذى يتهدد جسد المراهقة بهية، تلك الجرثومة التى تكمن فى جسدها وتنهشه بهدوء وحذر، لتقضى عليه حتى قبل أن تدرك هى، والإحساس بالزمن عبر الجسد، دائرى متكرر يشى بالحرمان، والحرمان يتكرر مع دورة القمر.

يعتبر اكتشاف الجسد لعنة عند الكاتبة الفلسطينية **سميرة عزام** «**تعسا لمن تخلق امرأة**» كلمتها فى قصتها القصيرة: «**أريد ماء**» والقصة تروى تجربة البلوغ، وكيف أن الفتاة المراهقة تعبر عنه، «**بالطوفان الأحمر**» وهى تتساءل لماذا تعتبر أول علامات الأنوثة مصدر «**ذل وخجل للفتيات**» حدث يدور فى الخفاء ويثير كثيرا من الثرثرة الخافتة بين الأم وصاحبتها، فالوعى بالجسد هنا يؤلم الفتاة جسديا ونفسيا، وتجد نفسها أمام اختيارين إما أن تنتحر أو تطهر لتكفر عن إحساسها بالدنس الذى ربطت بينه وبين مرض أخيها، وكلا المصيرين يعبران عن شئ واحد، هو رفضها لأنوثتها.

الوعى بالجسد يبدو مختلفا عند المرأة الناضجة، فالبطلة فى «**عالمى المجهول**» زوجة وأم، ولكنها تشكو انصراف زوجها عنها إلى عمله دائما، وهى تلجأ للتعبير عن حرمانها إلى أسطورة قديمة عندما تقيم علاقة مع أنثى ثعبان فى المنزل الذى انتقلت إليه حديثا. وهى عن طريق الأسطورة تحرر جسدا بهذه الخدعة؛ إذ تبقى الصورة فى إطار الخيال بينما تعبر بالكتابة عن حق هذا الجسد فى الوجود.

هناك أيضا علاقة تماثل بين جسد المرأة وجسد الحيوان فى «**زمن الحب الآخر**» لـ**غادة السمان**، فهنا يشكو الجسد الحرمان فقد أصبح مصدرا للاحتقار والكره بعد ما كان مصدرا للحب والنشوة، فالبطلة هنا تحس أن جسدها مصدر عار لها بعدما تنكر لها الرجل الذى تحبه والذى تلقاه كهبة وهى فى فقدانها المؤقت لذاكرتها، تصاحب صرخة الذئبة الحبيسة بصرخة من أعماقها وتعبر عن ثورة جسدها الحبيس، المرفوض، وحنينه إلى ذاته البدائية حينما كان ينعم بحرية فقدت مع الزمن.

فى «**أرملة الفرح**» تعى البطلة أنها حارسة لجسدها منذ ثلاثين عاما، جسد ميت، جسد مومياء محنط فى تابوته، ولهذا فهى تعانى انفصاما فى شخصيتها عندما تلجأ للحب، وتمارسه بالليل وكأنه حلم لا تدرك ابعاده فى الصباح.

التعبير الوحيد الذى يحظى فيه الجسد بحرية، هو التعبير عن الأمومة، فالمرأة التى تعانى الحرمان لا تستطيع البوح به، إلا عن طريق التصريح بأنها تريد طفلا مثل ما يحدث فى قصة «**مقتطفات من ملف امرأة**» فالفتاة الصغيرة باعها أبواها لشيخ يرقد إلى جوارها كالنخلة العقيمة، بينما تفوح رائحة الحب من الكوخ المجاور الذى يسكنه شاب وفتاة، والأيام تمر، والفتاة تصرخ «**أريد أن أعيش**» وينتهى بها الأمر لأن تقتل الرجل الذى يحرمها من أغلى شئ هو أمومتها.

فى إطار الوعى بالذات تبدو الأمومة كالحدث الوحيد الذى يعطى المرأة إحساسا بوجودها؛ إذ تصبح الأمومة المركز الذى يتبلور حوله مستقبلها، فهى تعطى المرأة التى لا تملك وسيلة أخرى لتحقيق ذاتها، فرصة للإحساس بالوجود، والحرمان منها يؤدى إلى عذاب حقيقى.

والوعى بالجـانب المادى من الذات، يتضمن العودة إلى الأم، إلى الرحم. مع تأكيد علاقتها بأمها لا تحقق المرأة فقط نوعا من التواصل الأسرى، لكنها تؤكد ذاتها كامرأة عبر الزمان.

فمن خلال هذه العودة للأم، تدرك المرأة وجه الشبه بينها وبين أمها، واستمرارية أو امتداد نفس التجربة مع ابنتها هى الأخرى. وهكذا يكون لوجود الأم معنى آخر عند المرأة؛ لأنها صورتها الحقيقية، كما تبدو الجدة كأم كبيرة وحدت هذه القبيلة، حاضرة كشعلة تجمع حولها مجموعة من الناس تتهددهم الوحدة والتفكك كما تبدو فى قصة الكاتبة السودانية زينب الكردى **«عيونى الليلة لا تعطى دمعا»**

وكما تطالب المرأة بينوتها لرحم الأم، تطالب بها أولادها أيضا. فهى تذكر هذه المرحلة التى كانت تعى فيها هذه الحياة المخبأة داخلها، والتى تتغذى بدمها، والمحور الأساسى فى هذه العلاقة هى الاعتراف بهذا الرباط الخاص الذى يربط الأم بابنتها، والذى يخصص للمرأة دورها الأبدى فى العطاء.

فى الجزء الثانى من الرسالة تعرض الباحثة لإثبات الذات من خلال الحب مع الرجل: الزوج أو الحبيب.الحب هو محور حياة المرأة، بغيره لا يمكن أن تسعد. الرجل طبيعته يمكن أن يجد فى الحياة معوضات عن الحب، بينما لا تستطيع المرأة أن تعيش دون حب، لذلك يظل سعيها نحو الآخر محاولة لخوض تجربة الحب ومحاولة للاندماج فى الرجل وللتميز عنه فى الوقت نفسه.

فى رحلة البحث عن الحب تبدو المرأة العربية إنسانة حساسة، تحلم به، ولا تتردد فى اتخاذ الخطوة الأولى نحو الرجل الذى تحب. ولكنها تصدم بنظرته التقليدية لها، كما يبدو فى المحاولات المتعددة لبطلات زينب صادق فى **«عندما يقترب الحب»**، وفى **«يوم بعد يوم»** والعنوان فى المجموعة الأولى له دلالة خاصة، إذ إن الرجل فيها يعيش الحب حتى تطالبه الفتاة بإعلانه، عندئذ يجد ألف مبرر للابتعاد، حيث إنه غير مستعد ماديا، أو أن أمامه مهمة علمية يؤثرها أو أنه لا يرحب بالزواج. وأمام شجاعة المرأة التى تبديها فى هذه القصص، من حيث مصارحتها وتقديمها الحلول، يبدو الرجل مترددا، باردا، غير قادر على اتخاذ موقف واضح.

هذا الموقف يتكرر أيضا فى رواية **«أنا أحيا» لليلى بعلبكى**؛ حيث يرفض بهاء حب الفتاة لينا لأنها تعبر عن حبها بصراحة، وترتاد المقهى وتجلس فى انتظاره، فتاة ناضجة تواجه احتياجاتها وتعتمد على نفسها، بينما تقبع فى أعماقه صورة أمه وجدته، صورة المرأة التى تلبى إشارة الرجل.

والمرأة فى الحب محكوم عليها بالانتظار، انتظار الحبيب أو الخطيب، ثم انتظار الزوج، وبعد ذلك انتظار الأولاد سواء كانت امرأة عاملة، متحررة فكريا، أو ربة بيت، فإنها تجد نفسها على الرغم منها مضطرة إلى نوع من الخضوع يفرضه عليها تفوق الرجل وحقه فى اتخاذ القرار.

ومن خلال الحب تكشف المرأة عن حاجتها للعطاء، حلم لأن تكرس حياتها لرجل أو إذا لم تجد لهدف يعطى معنى لوجودها، وفى سبيل ذلك هى على استعداد أيضا للتضحية بحياتها فى سبيل ذكرى حبيب مات، هذا العطاء المطلق نراه فى **«دمشق يا دمعة الحزن»** للكاتبة السورية **ألفت الأدلبى**.

لكن العطاء الكامل خارج حدود التقاليد يعاقب عليه المجتمع بقسوة،

والشئ الغريب إنه ينقص من قدر المرأة فى نظر حبيبها بعد علاقة حميمة، فالرجل الشرقى ينكر المرأة التى تعطيه نفسها دون روابط رسمية، ويبدو أكثر خضوعا لقوانين المجتمع كما نرى فى **«بيروت ٧٥» لغادة السمان**

بيد أن هذه الرغبة فى العطاء قد تخفى ميل للتبعية عند كثير أو عند معظم النساء. نعنى بها الرغبة فى أن يكون أحدا مسئولا عنها، هذه التبعية تدفع المرأة حتى دون وعى لتكريس حياتها للحب وطلب العون من الرجل الذى ارتبطت به، ويكشف عن عدم القدرة على التصرف بحرية أو الاعتماد على النفس فى مواجهة الحياة كما نرى فى رواية الكاتبة السعودية **هذى الرشيد «العبث»**

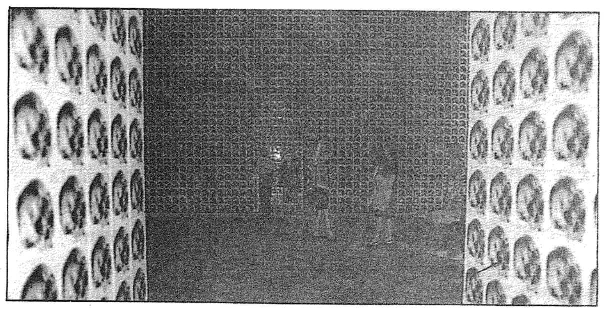
يبدو الحب أيضا فى كثير من الأحوال كعاطفة محرمة، لا يجب التصريح بها، تصاحبهاأحاسيس غامضة مثيرة ومؤلمة لأنها تدور فى الخفاء. والحب يضع المرأة أمام خيار حيوى: سواء قبول القيم الاجتماعية والاحتفاظ بالصورة التى ترضى المجتمع، أو رفض هذه القيم التى تكون فى بعض الأحوال مجحفة بالمرأة ويكون التمرد، وهى فى كلتا الحالتين معرضة للظلم، إذ إن فى الحالة الأولى يكون التمزق بين حقيقتها كإنسانة وبين صورة يجب أن تحافظ عليها، بين واقعها ومظهرها. من خلال هذا الإطار نجد المرأة المستسلمة لقدرها، أو المسلوبة الإرادة، تلك التى كانت المعركة بالنسبة إليها محسومة قبل أن تبدأ، فهى لم تحقق ذاتها على أى صورة سواء فى الحياة العملية أو فى الحب، لذلك لا تستطيع إبداء الرفض لواقع معين، واتخاذ موقف من مشكلة اعترضتها، فهى لذلك تتعرض للآلام النفسية الشديدة القسوة وللمآسى بأنواعها، كبطلات الأديبة **جاذبية صدقى فى** مجموعتها **«شفتيه»** فبطلاتها يعانين من فقدان الذاكرة، أو الغيبوبة أو يفضلن الانتحار ووضع حد لحياتهن التعسة، وهذا ليس لعيب فيهن، ولكن لأنهن لسن مؤهلات لمواجهة الحياة لأن تربيتهن لم تسمح لهن بتحمل المسئولية أو لأنهن تعودن الخضوع دائما، أو لأنهن انتقلن من تبعية الأب إلى تبعية الزوج دون أى مواجهة حقيقية للحياة. فالحرية تخيفهن تماما كبحر النيل التى اعتقتها السيدة التى اشتُرتها وزوجها، ففضلت أن تلقى بنفسها فى النيل، إذ تصورت حريتها كغول مخيف مقدم على افتراسها.

أما تلك اللائى ينتصرن على الاضطهاد الذى يفرضه المجتمع والرجل، واللاتى يحققن نوعا من إثبات الذات فى الحياة يكن خاسرات على مستوى الوئام النفسى، لأنهن خرجن عن قوانين المجتمع فعشن أيضا مرفوضات منه، كما نجد فى **ثلاثية اليفة رفعت «من هو الرجل» «الشرف» و«عناقيد العنب»** هؤلاء البطلات عندهن القدرة على الصمود أمام المصاعب، ولكنهن لسن متحررات فكريا لأنهن اخترن حلولا فردية غير مقبولة.

قليلا من البطلات كن قادرات على تحقيق الذات والوصول إلى النضج الحقيقى فى علاقتهن مع الرجل، نعنى بذلك تحقيق الرابطة القوية رغم الاختلاف الكائن بينهما، بل بالاعتراف بالاختلافات الكثيرة، فالحب هنا لا يعنى **«أحبك لأننى احتاج إليك»** ولكن **«أحتاج إليك لأننى أحبك»**

يحيى حجى

قراءة متأخرة لبينالى يفتح آفاقاً جديدة

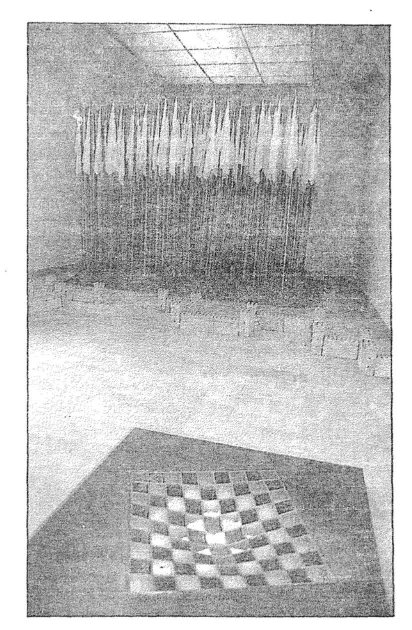


لويز بورجرا

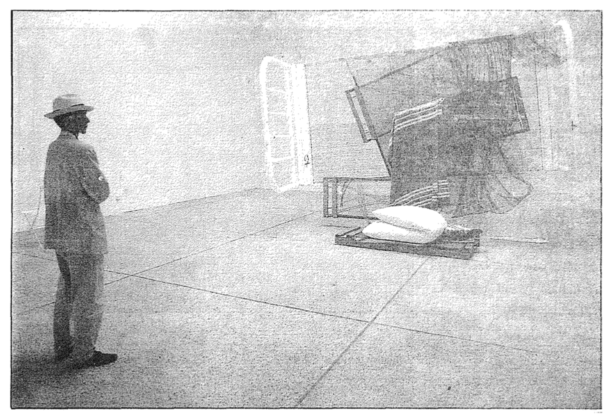
من أجل الحصول على متابعة أفضل، وقراءة فعالة، أكثر إحاطة وفهم لوقائع بينالى ڤينيسيا، أرجأت الكتابة إلى حين، خاصة وأن بينالي هذا العام جاء حاملاً رياحاً جديدة، عاصفة وكاسحة، ملغمة بالقسوة أحيانا، ونادراً ما كانت عاطفية. تصفعنابمنطق يتحكم فى واقعنا الحالى لا يعرف التساهل، ولا يضيع

الوقت، فكل شئ آلى والكترونى ومحسوب بدقة. من هنا تأتى أهمية هذا البينالى الذى يزيح تراثا هائلاً من تاريخ الفن عن طريقه، ليقتحم عالما تهيأ منذ مدة، ليكون مناخاً صالحاً للأفكار الإليكترونية. لهذا كان من الأجدى تأجيل الكتابة، لمشاركة الآخرين الجهد من أجل استجلاء هذه الموجة الجديدة وربما الصفعة العنيفة. ولكن ماأمكن الإلمام به والإطلاع عليه - والذى كان من الواجب ان يأتى متناسباً مع هذا الطرح - جاء فى الغالب مخيباً للآمال!! ولم لا .. فالتعليقات والمتابعات فى كافة أجهزة الإعلام ما زالت تستعمل لغة سبق تداولها، ومن خلال عيون تعمل بآلية معتادة وخبرة سابقة. قل إنها قديمة.. فضلاً عن أن الجمالية الحالية لم تجد بعد مفردات تتمكن بها من إدراك هذه الظاهرة العاتية، التى تتحقق على أنقاض تاريخ كامل، تحوم حوله عواطفنا، ظاهرة تخطو عليه وتتركه خلفها دون التفات.

يأتى بيينالى ١٩٩٣ برقم ٤٥ فى سلسلة معارض استمرت لمدة قرن من الزمان، منذ أول افتتاح له بمدينة فينيسيا فى منتصف العقد الأخير من



للسلام ماريوتشيرولى



تركيب للأسبانى انتونى تابييس

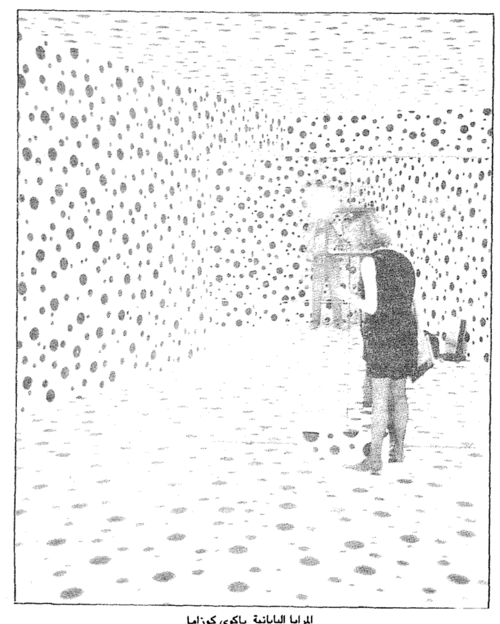
القرن الماضى، مائة عام مضت من التكريس لمشاركات دولية، تهدف إلى تبادل فنى وثقافى رفيع، يسمو على ما يموج به عالمنا من مشكلات عاصفة، تهدد وجود الإنسان. ورغم هذه المشكلات والحروب التى لا يخبو سعيرها، فإن ڤينيسيا استطاعت أن توحد العالم مرة كل عامين، ويصبح البينالى علامة وشعاراً للقاء والتعاون الثقافى بين الشعوب، ولاستمرار التبادل الوثيق بين الفن والحياة. فى هذه الدورة شاركت أكثر من خمسين دولة، بلغ عدد الفنانين المساهمين فيها ٧٥٠ فناناً، ولهذا العدد الهائل من الفنانين، وماقدموه من أعمال هائلة الحجم، فتحت ڤينيسيا العديد من قصورها ومتاحفها وقاعاتها وحدائقها وشوارعها و لتستوعب جميع الأعمال ماصمم منها للعرض بالداخل وماصمم للعرض فى الهواء الطلق. ولهذا فلقد ازدانت المدينة وازدحمت بمظاهر الاحتفال، وبدت كأنها قرية للفن ومدينة للملاهى معاً، وكانت قد تهيأت لاستقبال حشود الزائرين القادمين فى كل أنحاء إيطاليا والعالم. والجميع

يحدوهم الفضول لرؤية أحدث ما أفرزه العقل الإنسانى من صيحات فنيـة، ونزوات وشطحـات وإبداع أصيل.

داخل هذا الاتساع فى العرض، تراوحت الأعمال ودلالاتها بين ماهو تحريضى وفاضح، إلى مقترحات للدفاع الآنى، لمواجهة الميكنة من أجل السلام. وقد جاء المعرض فى مجمله غزيراً ومدهشاً، صافياً وكدراً فى آن معاً، مشهداً غريباً جديرا بالمشاهدة. جاء كشعار للبداوة الثقافية، ومن تعدد اللغات وطرق التعبير، مما وراء القوميات والنزعات القومية الاستقلالية والإيماء والتنويه لعديد من الاتجاهات الفاشية والنازية والعنصرية. فأين الخليط من تظاهرات الدادائيين والسرياليين الصافية، التى هاجمت هذه الميول من أجل تحرير الإنسان من أخطائه، ومن نزوعه نحو الشر والأنانية.

فى هذا البينالى ترى الجيد والشرير، الجميل والقبيح، كمظهر من مظاهر التبادل المستمر بين واقع الحياة وبين الفن، للعالم الذى نعيش فيه، والذى عشناه بكل تناقضاته - الحرب والسلام، الجنس والمخدرات،

فاترينة محطمة من سراية ارزجوينا



المرايا اليابانية ياكوى كوزاما

الإيدز، المناخ السلبى المستفز، الموت والحب، الدين، الخوف من أشياء عديدة، معلومة ومجهولة، متضمناً فى كل هذا رؤية لنهاية العالم، ولهذا فجو المعرض بوجه عام تسوده رؤية قاتمة للمستقبل، وفنتازيا معتمة تحمل نبوءة تبشر بنهاية فاجعة. فأى قلق هذا يأتينا فى ثياب زاهية؟!.

اختلط جو البينالى بالقديم والجديد فى آن واحد. الرواد والمحدثين، استعادة طليعة الأمس فى مواجهة أبناء اليوم. اختلطت وامتزجت مبتكرات من المحتمل انها لم تر من قبل **بڤينيسيا**... فوتوغرافيا، سينما، ڤيديو، تصوير، نحت، كولاج تركيب، فن فقير، فن غنى.... فى قرية الفن بڤينيسيا يوجد مكان للجميع، لكل مايمكن أن يكون جميلا ومدهشاً وخيالياً، عبقريا وأصيلاً، كذلك لكل ما اتسم بالتحريفية بلا أساس ولا مبرر، لكل ما هو قبيح وفاحش، مبتذل وسوقى، نرجسى وأنانى، لكل عبث مركب ومعقد، ولكل ما هو خارج عن إطار التاريخ والمعرفة الإنسانية ومتنكر لأى فضل ولأى شريعة وقانون سابق. بين كل هذا التباين، تبرز إيجابية فريدة، الا وهى أن البينالى يتسع لكل ما هو قابل ورافض، مع وضد، حوار صامت مسالم، صورة مثالية لحوار المتناقضات.. وهذا مقترح من أجل المستقبل.

تحقق هذا البينالى بصورته هذه بفضل جهود الكاتب والناقد الإيطالى المعروف **أكيلي بونيتو أوليڤا**، وهو واحد من أبرز المنظرين للفن الطليعى، وما بعد الطليعى وحتى نهاية السبعينيات، وصاحب كتاب [**النقاط الأساسية فى الفن**] كان قد عنى بالإعداد والتبويب والتقديم لهذا المعرض الكبير، وفى تقديمه له إشارة تعكس بوضوح كافى نتائج هذا المنتدى العالمى، والذى ستتبعه حتما ثورات على كل إرثنا الحضارى. ويلمح **بونيتو أوليڤا** إلى أننا نتجه حتما نحو الضرر والخسارة مؤكدا بأن ذلك سمة من سمات عصرنا. أما الضحية القادمة وعلى سبيل المثال فهو فن التصوير، معللاً ذلك بأنه «واحد من الوسائل المعبرة، وليس هو الأوحد». وهكذا بات علينا وبإرادة حديدية وأعصاب باردة أن نعلن نهاية أسلوب نبيل من أساليب الإبداع الإنسانى عبر قرون طويلة، كما بات علينا ونحن نقوم بعملية الاستئصال هذه، أن نقبل خاتمة فاجعة كهذه دون اكتراث كبير، أو قليل من الأسى، وهكذا نعيد النظر فى مقولة **إرنست فيشر** «يكاد عمر الفن أن يكون عمر الإنسان».

فبأى روح، وبأى فطنة، وبأى نفس، يمكن مشاهدة هذه التظاهرة المربكة المختلطة؟! من متابعة ما نشر بالصحف والمجلات وبرامج التليفزيون والراديو، يجد القارئ نفسه متخبطاً، فقد انفلتت الرؤى الواثقة المكتشفة وعجزت عن رصد حالة جمالية جديدة تفشت سرطانيا فى مناخها الأوربى وتسربت إلى آفاق العالم. لم يضع أحد بعد يده على القيمة الإبداعية والرؤية الجمالية التى طرحها هذا البينالى. فهل نحن على مشارف فن جديد؟ وهل ما يطلق عليه الآن الفن المفاهيمى، هو إعلان حقيقى عن موت التمثال ونهاية عصر اللوحة كما نعرفهما؟ وإفساح المجال لعصر وفكر من خامة لم نعرفها؟ من مادة جديدة تماما على إدراكنا الجمالى الماضى والحالى؟ بادئ ذى بدء يستنتج أن النية باتت معقودة للقضاء عليهما وتعويض ما تبقى من

آثارهما بينما كان يُنظر للتمثال واللوحة من خارجهما وبينما كان يجتهد البعض للتوحد فيهما، فإن الفن المفاهيمي قد قضى أن يجذب المشاهد إلى الداخل قسراً.. إلى جوف العمل الفني فيحتويه أوقل يبتلعه، فيجد نفسه منثوراً أشلاء (بفعل أضواء تفاجئه من مخابئ سرية) ليخلطه ويمزجه به، ليتوحد مع محتويات المكان كيفما اتفق، أو حسب قانون آخر. وأنت إذ تدخل هذه المخابئ والأخاديد والتراكيب المدهشة، فثق أنك صرت عنصراً جديداً قصد الفنان به - بينما كان ينتظر مجيئك - أن يضمك إلى اختراعه. صارت قاعة المعرض إذن هي العمل الفني ذاته. وإن كان المشاهد يخوض فيها، مدفوعاً بالفضول لاستجلاء الحطام والتشوه وإعادة التركيب والصياغة، وفق قوانين لم تكن معروفة من قبل، لم يكن لها حضور مسبق، رغم ما يحتويه من دلالات تراها فجة أحياناً، ومدهشة وعدوانية، ومركبة متباينة أحياناً أخرى، فهو غالبا ما يحمل رسالة مصبوغة بألوان فجة صارخة كصياح هستيري لأحد المجانيب، يكمن في هلوسته الجنون والحكمة معاً.

ليس غريبا على هذا الخليط العبثي والمذهل، الإلكتروني والتركيبي... إلخ أن يكون نتاج عصر، ترجمة قاسية لتناقضاته للعزلة التي تنسج خيوطها من حول الفرد ليبقى بعيداً تفصله المسافات الشاسعة عن أقرانه وهو فيهم. فالفرد هنا ينعزل في وحدة سحيقة في عصر الاتصالات... فيالها من صورة بائسة. حقاً إن مشكلات العالم الأول ليست هي نفسها مشكلات العالم الأخير (فلم يبقَ هنالك من سبب لاستخدام مصطلح العالم الثالث) ولكنها جميعاً تحت وطأة الأزمات الطاحنة - الأزمة الاقتصادية - أزمة البطالة - التفكك الاجتماعي - التفسخ الأخلاقي - المخدرات - الإيدز - الهيمنة العسكرية - الإكراه على الانخراط في النظام العالمي الجديد - انبعاث القوميات ... إلخ - هذه الأزمات داهمت العالمين الأول والأخير.. لهذا كان منطقيا أن تأتي معروضات البينالي كأنها من إنتاج عقول ليس بينها تفاوت حضاري، بيئي، تاريخي، قومي ، سياسي، اقتصادي، اجتماعي ... إلخ هذه الشبكة من الأزمات وحدت القنيصة، أنشأت أمامها هدفا ورؤية واضحين، وهي ضرورة تغيير العالم، والفنان هنا في **فينيسيا** بغير وجه العالم، وعلى المشاهد أن يتبصر هذه النظرة، ليتبصر أيضاً ملامح الهزيمة خارج الفن. وهذا البينالي المفعم بروح الهزيمة والتحلل واليأس، مفعم كذلك بالبحث عن جديد، عن تخوم وحدود لمفاهيم جديدة للعالمية، فقد سقطت آخر شعبية للثقافة الأمريكية، التي منحتها أمريكا الشرعية، فبدا هؤلاء الفنانون كما كانوا عابدين للأشواق والنفس، وكما لو كانوا حائزين على كبرياء الحاضر.

والفنانون من مختلف القوميات، يستعيدون في أعمالهم الخاصة انعطافات نحو ثقافات أخرى، في معروضات تسعى للتحقق في هيئة جديدة تصدم وتدهش وتذهل، تبلور حالة اجتماعية دقيقة (العنف - القهر الاختلاف - البقاء - التهميش) كما لو كانت عملا مسيطراً ومهيمناً. وبالنظر إلى بعض الأعمال كعمل الفنانين **دومينتشيز**، **إينش كابور**، **يوكو أونو** (وهم من جنسيات تفصل بينها قارات ومحيطات) تطفر إلى ناظريك

شطحات لونية حادة لتمتد الأفكار إلى أبعد من الفضاء الفلكى فى زمن محير وغريب.

فهل الفن المفاهيمى هو إعادة تركيب الأشياء؟! إعادة تركيبها كما سبق فى السيريالية والدادائية؟ وعليه يجب ذكر كل من دوشامب ومان راى وآخرين ب ؟ فى هذا السياق؟ لاشك أن هذه وتلك تعد جذوراً حقيقية ومباشرة، فبينما سعت (السيريالية والدادائية) إلى إحداث تغييرات فى الشئ المألوف، بغرض تبديل وظيفته العملية، أى تحوير شكله، بهدف زحزحة أفكارنا المسبقة عنه، والتشكيك فيها، وعليه يمكن الحصول على جمالية خالصة له. حدث هذا باستخدام تقنية تشكيلية خالصة، تعتمد أساساً على المهارات الفنية التى تدرب الفنان عليها، وكان أن نتج عن هذا المزج بين الأشياء السابق اختيارها متحدة بواسطة الخيال مع التقنية والأسلوب، منتج فنى نقى وبسيط لا يخلو من تلقائية وروح مغامرة. ولكن هنا فى ڤينيسيا فن آخر مختلف، فن ينسلخ من كل ما سبق لنا معرفته، إنها تقنية (تكنولوچيا) تمزج بين الحى والجامد، بين الصوت والصورة، المجسمات والأحجام، الفكرة والمعرفة السكون والحركة، بين الصمت والصخب وبث المعلومات والوثائق والشرح والتفسير والمؤثرات الصوتية والبصرية، إنه فن يتعالى على الإطار الذى يحد اللوحة، فن يحد من المهارة، ويمنح الحرية ، تقنية تسعى للاتحاد بالأفق والفراغ المحيط، كإمكانية تعيد الاعتبار للأشياء المحطمة، والمهملة والمستعملة، للأشياء العامة والمتداولة كشاهد حى على العصر، كدليل على علاقة الانتفاع غير المرشَّد للطبيعة، نقد لعلاقة من جانب واحد من طرف الإنسان نحو الطبيعة، فن يهدف إلى تجديد الصلة على أساس من المساواة وليس التلقى، فبينما كانت الطبيعة هى الأعتى، ولم يزد فيها الإنسان عن كونه عنصراً من عناصرها عنصراً متوتراً يشهد ثوراتها، ويحتمى من جنونها فى الكهوف، ويبتكر الخرافات لتفسيرها. فإنه الآن صار يكيل الجنون بمثله، والآن فهو قادر وبكل ثقة على سحق المدن وثقب الفراغ وتلويث نقاء البحار والصحارى.

لقد أراد بونيتو أوليڤا ومساعدوه لهذا الفن المعرض أن يكون نبوءة بما بعد الحداثة، دليلاً على السوبر حداثة، صوتاً للعقود الأخيرة من هذا القرن بوقائعه ومتغيراته، تعبيراً عن العواطف الكاسحة التى تعصف به، عن ذلك العالم الكبير الذى صار قرية تجثم عليها قوى شيطانية غاشمة لتبدلها، فلاتعير اهتماماً لتراثها الأصيل، وتمحو الخصوصية الثقافية ولا تمحو الفروق بين المجتمعات، كما لا تقترف بتنوع الخبرة الإنسانية تكريساً للحن جديد يشارك الجميع فى عزفه، سيان كان ذلك اختياراً اجتماعياً أم محض إكراه دولى.

لقد أوصى بونيتو أوليڤا الجميع بتحطيم التخطيطات الأولية للأصول الفنية، ليفتتح كل رواق من أروقة البينالى واحد من الفنانين الأجانب «وهذا .. باسم المشاركة الفنية لشعب ما فى زمن ما، تشيع فيه الأنانية والنرجسية الاجتماعية، والتجزيئية التفتيتية». رفض واضح لكل مايدور من مجازر عيانا بيانا فى يوغوسلافيا مثلا، واحتجاج على الصمت المتواطئ من كل من تشدقوا بالعدالة والحرية وحقوق الإنسان. ففى هذا البينالى لا مكان فالعالم كله

واحد، هم واحد، بلاء واحد، والفن يذهب للتاريخ والجغرافيا في الوقت نفسه، لامراعاة للاختلاف وإنما لتأسيس المكان الثقافي المجرد، عبر استعراض لكلّ الوسائط تقنيات، خامات، نظم مختلفة، فضلا عن قلب الموضوعات ووضعها معكوسة فى الفراغ للاستحواذ على كامل الرؤية.

هكذا أراد **بونيتو أوليڤا** أن يعلن عن ميلاد فن جديد، وبنفس الأسلوب السابق.. فكما اعتاد العالم كل بضعة عقود الأ يفيق إلا علي صفعات قاسية ومهينة، تصيب صميم فلسفته وثباته الوقور.. فليكن كذلك إذن فهو الفن المفاهيمي، ليكن فن هذه الحقبة. صحيح أن هذه المبتكرات وليدة البينالى، ولكنها أتت فى كل انحاء العالم لتعلن عن نفسها فى البينالى، وإن دل هذا على شئ فـانما يدل قطعاً على أن الجميع يتنفسون فى أجواء مسممة متشابهة، والبينالى إذن هو إعلان وتأصيل لتيار فنى جديد، يضع نهاية لعصر وبداية لآخر، منح الفرصة لاستعراض جمالية اعلنت خلافها مع كل جماليات الفن السابق. فهل يمكن أن نتصور أن تحتفظ بإنسان حي فى متحف، أو امرأة عارية حقيقية؟! إنهم الآن أجزاء مكونة لأعمال فنية حصلت على جوائز كبرى، وهل يمكن الاحتفاظ فى متحف بعمل فنى أنتج بعفوية من أشياء لامادية لا تشغل حيزاً وربما لا ترى بل تسمع، أو عمل يتم تنفيذه أمامك ولا يمكن إعادته مرة أخرى كما لا يمكن نقله؟ هذه استحالات ومعضلات جديدة، تستخدم التكنولوچيا والعلوم، تخلق حالات عنيفة تماثل القوى الكونية، وتحاول التفوق على الوعى الإنسانى لتهيمن عليه، وبواسطة هذه العناصر الصوتية والمرئية الثابتة والمتحركة، والمؤثرات الخاصة المؤسسة للعمل الفنى الحاضر، تتشكك هذه الجمالية بقوة وسخرية من الجمال الخالد ومساكن الجمال الخالد، بناء على قاعدة أن الخلود نسبى لأن الأفكار والمبتكرات (أى الحقائق الواقعة) يتم نسخها الآن فور الإعلان عنها بأخرى جديدة ، فالحقيقة نسبية والجمال نسبى بالضرورة والمتاحف تأسيساً على هذا لا ضرورة لها، فالمجد الآن للقوة التى يمكنها الآن أن تتجدد لتبقى مسيطرة. فهى القادرة على تجديد عناصر الفناء الكامنة فيها.

إنه بينالى من المحتمل أن يكون تاريخيا أكثر، بقصدية متعمدة، حيث نلتقى بالجديد الذى انفلت من إسار العقل، لتبديل النقاط الأساسية للفن، من المجاز الكونى الذى أطلقه الحاضر الراهن، ليغرق فى الماضى وليصبح نبوءة للمستقبل. هذه سنوات التسعينيات تقلب الميول والنزعات، لإرغامنا على تجاوز البداوة - بداوة الثمانينيات - وهى فكرة للفن لكى يبحث عن نقاط أساسية وجوهرية أخرى.

وهذه بعض التعليقات النقدية على البينالى، لنقاد لهم قيمة كبيرة، واحب أن انوه أن هذه الكلمات المختصرة التي تبدو كأحكام قاطعة، هى مقاطع من مقالات موجزة، عاجزة إلى حد واضح عن النفاذ إلى قراءة الرسالة الجمالية التى طرحها البينالى بقوة، ودون اكتراث لأى حساسية نفسية كانت أو تاريخية، أو نحو أية عاطفة تربطنا بكل ما مضى ولذا لم أجد ضرورة لعرضها مقرونة بأسماء كتابها او الإفاضة فى تقديمها، فقد عبرت هذه الكلمات بوضوح عمّا نوى قوله كاتبها. ومع ذلك أرى أن ما سيتوالى اضافة إلى ما كتب عن البينالى سيسهم فى

المستقبل القريب في إجلاء حقيقة هذا التيار وتقريبه إلى الذوق العام وتقديم رؤية جمالية فلسفية واضحة عنه. وماقصدت به من تقديم لهذى العبارات هو إطلاع قارئنا على الصدى الحى والمباشر للبينالى (الفن الجديد) في بيئته التى نشأ فيها والظروف التى أفرزته.

• عرض يتسم بالتضاد بين الدعوة للسلام والإيغال فى تصوير الكوارث والفواجع واليأس والكوابيس.

• إنه إنكار ورفض، وكفر بالموسيقى والتصوير.

• من شاهد معارض البينالى الأخرى، سيجد نفسه ضائعاً هنا.

• هنا كل يعبر عن نفسه، وعن قوميته.

• إنه بينالى غريب وجديد لا صلة له بما نعرف من فنون.

• إنهم (أى الفنانين) نوعيات عامة، مرتبكين ومشتتى الفكر، على أية حال فهم محرضون.

• إنه أسلوب مرئى تليفزيونى يعيد بناء هذا البينالى، وسيتمكن من العبور والمرور بسهولة، كتوصيل قناة تليفزيونية بأخرى، وكما فى التليفزيون ليس مهما رؤية كل شئ (يقصد الأعمال الفجة قليلة القيمة)

• هنا فن جديد، والفن يحب البداية، وأبداً لا يحب النهاية.

وفى عجالة أشير لبعض الأعمال حيث يستحيل تقديم تصور مكتوب لها فى مقال قصير كهذا.. لكنى أسعى لتسجيل بعض مما رأيت ومما يحمل أفكاراً غريبة، مزيجاً مركبا من التقنيات، تضاداً وغموضاً فى العمل ذاته، إلا أنه برغم الخيال اللا محدود والحرية المطلقة فى ابتكار هذه الأعمال والذهاب إلى ماهو أبعد من التوقع، إلا أنها جميعاً تجمعها لغة واحدة، قوية متحدة، تتجاوز الحدود والقوميات واللغات والبحار والمحيطات والكتالوجات، وهى تنسف وتدمر وتمحو وتحير وتغير في ثقة، تعرف طريقها لوضع مستقبل جديد.

- فى حدائق القلعة، توجد غرفة من ابتكار **جينودى دومينتشيز**، تبدو كمغارة، ألقيت على أرضها بعض اللمبات كمشاعل لتضئ للسير بجرأة. على الحائط ثبتت ثلاث لوحات ذهبية كبيرة، ثقيلة تحتوى على أشكال هندسية بيضاء تطفو على السطح الذى يبدو مستقلاً بفعل شمس غير منظورة، كما لو كانت قوى كونية تطوى كوكبنا.

- رواق ألمانيا (**الجائزة الكبرى**) عمل **جون بايك** (**مسكون ماهول**) قدم فكرة رومانسية لعمارته المنكوبة، يكمل مشهدها الهستيرى ببث رياح عاصفة تعوى من خلال شاشة فيديو مثبتة. على مدخل الرواق علُق مستنسخ هائل للمارك الألمانى من عام ١٩٩٠، وبعبور المدخل نواجه حائطا أحمر كتب عليه عبارة (بينالى ١٩٣٤) أسفل العبارة صورة لهتلر أثناء قيامه بزيارة إلى إيطاليا للقاء موسولينى، كان مرتديا زيا مدنيا يعلوه معطف واق من المطر (وهذه رسالة نازية لتدشين الرواق) ثم يؤدى الرواق إلى غرفة فسيحة إلا من حطام كامل لأرضيتها من جراء انفجار قنبلة. وعلى الحائط الأخير كتبت GERMANIA بحروف كبيرة مفردة، ولا شئ آخر يمكن إضافته. إن تأجج ما مضى، وإعادة تقديمه يشكل للمشاهد صدمة أشبه ماتكون بطعنة خنجر، دون أن يسلم الفن ذاته من هذه الطعنات.

- رواق روسيا: **إيليا كاباكوف**.. شيد جناحه الأحمر وزخرفه بالرموز الاشتراكية المحققة، ثبت أعلاه مكبرات للصوت من خلالها أغاني شعبية روسية من سنوات الخمسينيات، وهذا التشييد الذى يبدو شبحه كطراد حربى وهمى، يغزو الجليد فى الفجر. وبينما شيده **كاباكوف** على أطراف بحيرة ضحلة واختارا موقعه هذا فى مواجهة الرواق السوفيتى سابقاً، ولا ندرى أهو انسلاخ وتنكر للتاريخ، أم أنه نفس النداء من موقع آخر.. ولكن ماذا تعنى هذه المواجهة أو هذا اللقاء فى ضباب ڤينيسيا، رغم الشجن والحنين الذى يحمله الفنان لسنوات الخمسينيات.

- رواق يوغوسلافيا.. يستضيف **تونى كراج وفرولتين ليوسسا** (ماكينات السلام) هذه الماكينة هى مناظير وأدوات قياس عتيقة وضخمة صنعت من الحديد الصدئ، وقد قاما بصياغتها على هيئة المدفع القديم.. وتوحى قوة نيرانها الوهمية بالرصد على البعد.. لأنه دائما كان الخطر يجئ من هناك.. إنها مزيد من العيون، فهل يجب أن يحوز الإنسان مزيداً من العيون؟!

- رواق بلجيكا: **جان فيركرويس**.. يقدم مجموعة منحوتات لبيانو أبيض ناصع وصاف فى قاعة بيضاء كبيرة، تخرج منها (من البيانو) أعواد زجاجية ملونة، مما يجعلنا نخمن أن هذه الأعواد ماهى إلا صدى للموسيقى. لكن هذا لايتأتى إلا بعد أن نشعر بالصدمة التى تصم آذاننا والانطباع الحاد يصدم مآقينا. وهذا العمل كغيره، رغم صفائه وهدوئه يصعب ادراكه بدون الرجوع إلى أساليب التحليل النفسى.

- رواق إيطاليا.. هو أكبر الأروقة باعتبارها الدولة المضيفة، وهو منتشر فى أنحاء المدينة يواكب كل هذه التيارات رأساً برأس وفكراً بفكر.. وفيه يقدم **ماكو بانيولى** ابتكاراً مدهشاً من قطع من المرايا تتواجه بزوايا دقيقة وهندسية تعكس لك عدداً من الأشكال الخفية التى لا تعرف مصدرها. أما **لوتشيو أميليو** فقد صمم عمله تعبيراً عن زلزال نابلى سنة ٨٠ تحت عنوان **(زلزال فى القصر)** وهو عبارة عن ضريح للدفن متشكل فى هيئة فنية وحضارية ليكون بمثابة نبوءة بالفاجعة التى شعر بها الايطاليون حيال الأزمة السياسية المهينة التى سقط فيها جيل سياسى بكامله، محطما معه كبرياء الإيطاليين واعتزازهم بتاريخهم وبلدهم الجميل.

- رواق إسبانيا: **انتونى تابييس** الحاصل على جائزة الأسد الذهبى مناصفة مع البريطانى **ريتشارد هاملتون**.. كوّن **انتونى** تركيبا عينياً مجسداً.. سرير معدنى طوله أربعة أمتار يتسع لشخصين، يتقاطع مع سريرين أصغر حجماً مكدسين متلاحمين، بجوار هذا التشكيل بعض الوسائد جنبا إلى جنب مع صفوف من الكراسى البيضاء وما إلى ذلك .. بينما يقف رجل إسبانى بملابسه الشعبية الفقيرة وعلى رأسه قبعة، ينظر شارداً ومصوباً بصره نحو التركيب فى حين تدور فى رأسه أفكار عديدة وهذا العمل يحمل عنوان (الاستيقاظ الفجائى).

- رواق بريطانيا: **بن جاكوبلر** والفرنسية **يانيك فو** قدما عملا مشتركا **(حصان ليوناردو)** الذى يقف شامخاً فى مدخل حديقة القلعة ليرحب بالزائرين.. صمم التمثال من الأنابيب الصلب الفولاذية والتمثال

يبدو طافيا برشاقة وخفة على سطح المستنقع المجاور، يصل ارتفاع التمثال إلى ١٥ متراً.. وهو على كل حال تمثال له وجود محرض ومشوق.

ـ الرواق الفرنسي: من تشكيل **جان بيير راينود**.. مقبرة لدفن العظام. مغطاة بكاملها ببلاطات القاشاني، وكل وحدة منها مطبوع عليها صورة لجمجمة بشرية. أما الأرضية، مثبت بها بلاط قاشاني او قل مدفون بها، وضع عليها نموذج مخلق لجمجمة بشرية ملونة بالأزرق ذي البريق المعدني، ولهذه الجمجمة عيون كبيرة محملقة في الفراغ، لم تتمكن من أن تحمل تعبيراً محدداً، وهي بهيأتها هذه تعيد للذهن صورة البشر والعيون الزجاجية البديلة حين تنظر إلى وجوههم ترى تعبيرات في واحدة وفي أخرى لاشئ.

ويقوم **بوب ولسون** الذى احتل صومعة للحبوب، محققاً تربة زراعية تم تعبيدها بأقدام عارية تغرق فيها رويداً رويداً.. وخلال فراغ مظلم يضج بالأصوات.. إنه غموض محير وغريب.. ولكنها في مجملها مقتطفات من وقائع حقيقية، انتزعت من عالمها الحي وابتسرت في سياق استعراضي ليس بسياقها، وعليك أن تلهث وراء ما يباغتك ظهوره من كل صوب.

وهنالك من يتركون بصمات لموضوعات دينية مثل (**المصلوب العظيم**) وهو نحت من الخشب والفحم لفنان من جنوب أفريقيا. ومصلوب آخر على شراع للفنان **كونيليز**.. كلها مسٌ لا تبعث على الأمل، تشرح وتتسول وتفسر من جديد العشاء الأخير، يرويها عبر تركيب تليفزيوني بالفيديو يصل إلى أربعين شاشة المكسيكى **رايموندو سيزما** فضلاً عن حبات القمح المسفوحة على شاطئ من الرمال تحركها رياح مصطنعة في المعرض، وإلى جانبها غابة من الأعلام والرايات البيضاء العملاقة خلف سياج رمزي لحصن من القرون الوسطى يتلوى حولها كأنثى قاتلة.

أما في جناح الكوربيرى **ديللا آرسينالي**.. فإن مساحة الحرية الجامحة بلا حدود، فيها تقدم عروض هي نفسها التلميحات والإشارات والرموز والأشكال الجنسية الفارغة والهابطة، فضلاً عن تقديم عروض جنسية تتمثل في قاعة قسمت حوائطها الى مربعات متساوية، صور بالفوتوغرافيا على كل مربع منها (المربع قد يصل إلى مترين × متر) أعضاء تناسلية ذكرية وأنثوية لرجال ونساء بيض وسمر وزنوج وصفر وملونين، من كل شكل وهيئة، كذلك.. نوع آخر من التحذير المخيف، إنذار قادم ومبشر (**كاحلام الاتريناليـنا**) للسويدى **وبيرجستروم** .. لجسد مسجى على نعش تبدو عليه رعشة الموت، من جراء تناول جرعة مخدرات قاتلة. في هذا الجو الكئيب الملبد باليأس والنفور والذى لا شك أنه يسبب صدمة مربكة، ووسط هذا الشؤم الذى يتلبس هذه الأعمال المخزية، لوحظ أن هذه الأعمال لاقت نفس الرعاية والعناية والشرح والتقديم، وقد اقبل عليها جمهور المشاهدين والنقاد، باهتمام يتساوى مع الأعمال الجادة.

هذه إلمامة سريعة بالمعرض ـ بجزء منه ـ والى لقاء آخر نغطى فيه الوجه الآخر الذى حرص المعرض على تقديمه بغرض التكريم والتأبين للفنان الإنجليزى الشهير **فرانسيس بيكون** بمناسبة مرور عام على وفاته.

ح. ط

ميلينا ميركورى (١٩٢٥ ـ ١٩٩٤)

رحيل فنانة، ووزيرة، ومناضلة ضد الديكتاتورية

كان رحيل وزيرة الثقافة اليونانية، الفنانة **ميلينا ميركورى** Melina Mercouri واحدا من أهم أحداث هذا الشهر (مارس ٩٤) المؤسفة، ليس على المستوى اليونانى فحسب، بل أيضا على المستوى العالمى، فقد كانت **ميركورى** وزيرة ثقافة جمة النشاط دائمة الحضور على الساحة العالمية، وقد سبقتها شهرتها فى عالم السينما من خلال عشرات الأدوار المتميزة التى أدتها فى أفلام ناجحة ومسرحيات رفيعة، فإذا أضفنا إلى نشاطها السياسى من خلال وزارة الثقافة، ونشاطها الفنى من خلال السينما والمسرح، موقفها المشرّف فى مواجهة الديكتاتورية العسكرية التى حكمت اليونان من سنة ١٩٦٧ إلى ١٩٧٤، عرفنا القيمة الحقيقية لهذه الفنانة المناضلة، وعرفنا الدور الكبير الذى نهضت به فى خدمة وطنها وفى خدمة الإنسانية، وعرفنا أيضا المثل الأعلى الذى جسّدته لكل فنان حقيقى ولكل وزير أو مسئول سياسى على السواء.



وفى تاريخ حياة **ميركورى** وظروف نشأتها وتربيتها دروس كثيرة مستفادة، أهمها النجاح فى المواءمة بين ميولها السياسية من جهة، وموهبتها الفنية من جهة

أخرى، خاصة إذا علمنا أن «ميركوري» ولدت في ١٨/١٠/١٩٢٥ لأسرة أثينية عريقة في النشاط السياسي، فقد كان جدها **سبيروس ميركوري** واحدا من أنجح عُمَد أثينا وأكثرهم شعبية لمدة ثلاثين عاما، أما أبوها **ستاماتيس** فقد كان نائبا برلمانيا، ونال شرف تمثيل اليونان في المجلس الأوروبي، وأصبح فيما بعد وزيراً.

وفي هذا المناخ الأسري الذي يلمع فيه بريق السياسة، كان على **ميركوري** أن تحمي موهبتها الفنية وترعاها، فوجهتها هذه الموهبة إلى دخول معهد الدراما الملحق بالمسرح القومي اليوناني، وتخرجت فيه بعد أن درست على يد أستاذ الدراما الأول آنذاك: **ديمتريس روندريس** Dimitris Rondiris. وما إن تخرجت حتى بدأت حياتها الفنية على خشبة المسرح، وكان أول نجاح مرموق حققته، هو أداء دور **«بلانش دوبوا»** في مسرحية **«تنيسي ويليامز»** الشهيرة (**عربة اسمها الرغبة**)، ثم أدت أدواراً أخرى ناجحة في مسارح باريس، إلى أن جاء عام ١٩٥٥ الذي بدأت فيه تمثيل أدوار البطولة في اليونان وفي الخارج واشتركت بنجاح كبير في حوالي ستين عرضا مسرحيا، وكانت قد انضمت منذ مطلع الخمسينيات إلى نقابة العاملين في المسرح.

ويحمل عام ١٩٥٥ أيضا نجاحاً سينمائيا عالميا يضاف إلى نجاح **ميركوري** في المسرح، ففي هذا العام ظهر فيلمها (**ستيلا** Stella) من إخراج **ميخائيل كاكويانيس**، مهرجان كان السينمائي؛ حيث قابلت المخرج الأمريكي **جول داسان** Jules Dassin الذي ارتبطت به عاطفيا وتزوجت منه، وأنجبت ابنها **جول داسان الابن**، الذي أصبح مغنيا معروفا.

وقد بدأ نشاط **ميركوري** السينمائي يزدهر ويصل إلى قمة النضج خاصة في دور البطولة الذي أسنده إليها زوجها **«داسان»** في فيلم (**مستحيل في يوم الأحد**) أو (أبداً Never on Sunday الأحد) كما درجت الترجمة العربية، وهو يدور حول شخصية غانية من بنات الليل تعيش في أحد الموانئ، وتبيع جسدها للملاحين الأجانب طوال الأسبوع، إلا يوم الأحد، الذي خصصته لنفسها مع حبيبها، وقد نال الفيلم إعجاب الجماهير، وتم ترشيحه لخمس جوائز أوسكار، وفازت **ميركوري** عن دورها فيه بجائزة أحسن ممثلة، وانفتحت أمامها أبواب هوليود، فتوالت أفلامها حتى بلغت نحو سبعين فيلما.

ولم تحلْ الشهرة العالمية التي حققتها **ميركوري** في السينما دون عشقها للمسرح الذي أحبته وبدأت به حياتها الفنية، فقدمت بعض العروض المتميزة على المسرح اليوناني، لعل من أهمها مسرحية أخرى للكاتب الأمريكي **«تنيسي ويليامز»** الذي يبدو أنه من الكتاب المفضلين عند **«ميركوري»**، وهي مسرحية (**طائر الشباب الجميل**)، وقدمت في الوقت نفسه أدوارا سينمائية متميزة مثل دورها في فيلم (**فيدرا**) وفيلم (**هو الذي يجب أن يموت**) المأخوذ عن رواية للروائي اليوناني **كازانتزاكيس**.

وفي أبريل ١٩٦٧ حين نجح الانقلاب العسكري في الاستيلاء على الحكم في اليونان، كانت



«ميركورى» فى أمريكا تمثل فى برودوين (**إيليا المحبوبة** Ilia Darling)، وهو عرض يقوم على صياغة موسيقية لفيلم (**مستحيل فى يوم الأحد**)، فلم تتردد فى اتخاذ موقف صارم فى مواجهة هذه الديكتاتورية العسكرية، حتى لقد جمعت حولها لفيفاً من الفنانين والمثقفين اليونانيين، وأخذت تجوب أوروبا وأمريكا منددة بحكومة الانقلاب العسكرى وبنظامها الديكتاتورى، فلم يكن أمام الحكومة إلا أن سحبت جنسيتها، وصادرت أملاكها فى اليونان، بل لقد عملت على تصفيتها جسديا فى محاولات ثلاث فاشلة. وفى هذا أبلغ دليل على الدور الكبير الفعال الذى لعبته **«ميركورى»** دفاعاً عن الديمقراطية المغتصبة فى وطنها الأم الذى لم يشغلها عنه شاغل الفن أو الزواج أو الاغتراب فى أمريكا.

ومنذ عام ١٩٧٤، حين سقطت الديكتاتورية، بدأ منحنى جديد فى حياة **ميركورى**، فقد أصبحت الأولوية الآن للعمل السياسى بعد أن اقترب الـ ـ ـن الخمسين.

فى هذه المرحلة التى عادت فيها **«ميركورى»** إلى اليونان، خاضت أول انتخابات برلمانية بعد انضمامها إلى الحزب الاشتراكى (**باسوك** Pasok). الذى كان يرأسه «اندرياس باباندريو Andreas Papandreou، ولم يثنها الفشل عن معاودة الكرّة فى انتخابات ١٩٧٧ التى نجحت فيها وأصبحت نائبة فى البرلمان عن مقاطعة **بيرايوس** Piraeus، ومنذ ذلك الحين كرست طاقاتها للعمل السياسى فى مجال الثقافة والشئون الاجتماعية، وتعددت سفرياتها إلى أوروبا فى مهام رسمية كان معظمها بصحبة **باباندريو**، الذى حضرت معه حفل الاحتفال الرسمى بتنصيب **فرانسوا ميتران** رئيسا لفرنسا عام ١٩٨١.

وحين فاز حزب **باسوك** بالانتخابات فى أكتوبر ١٩٨١، أصبحت **ميركورى** وزيرة للثقافة وبقيت فى الوزارة ثمانى سنوات إلى أن خسر الحزب الانتخابات عام ١٩٨٩، ثم عاد وفاز بها من جديد فى أكتوبر من العام الماضى؛ حيث تولت **ميركورى** وزارة الثقافة مرة أخرى، ولم يمهلها سرطان الرئة إلا شهورا معدودات لتسلم الروح بعد رحلة عامرة بالكفاح السياسى والإبداع الفنى والتبتل فى محراب الحب والفن والحرية.

وكما سيظل المثقفون وعشاق الفن الرفيع فى العالم يذكرون الفنانة **ميركورى** بأدوارها المتميزة، فإن مواطنيها فى اليونان سيذكرون لها نشاطها الدائب وهى وزيرة للثقافة وحملاتها الدولية لصالح الشعب اليونانى وثقافته، ولئن كانت قد فشلت فى الحملة التى قادتها لتنظيم الدورة الأولمبية القادمة عام ١٩٩٦ فى اليونان احتفالاً بذكرى مرور قرن كامل على إقامتها لأول مرة فى العصر الحديث فى أثينا عام ١٨٩٦ فإن الكثير من حملاتها الأخرى قد تكلل بالنجاح، وخاصة حملتها لاستعادة قطع **البارثينون** Parthenon المرمرية من المتحف البريطانى، وحملتها التى جعلت من أثينا أول عاصمة ثقافية لأوروبا عام ١٩٨٥.

أ . ح

رامبو لم يعد فى الشارع!

على الرغم مما يشهده اليمن الموحد من صراعات بين القوى السياسية المختلفة فى الشمال والجنوب، فقد فتح «**منزل رامبو**» فى مدينة عدن أبوابه وبدأ نشاطه فى يناير الماضى.

والمنزل مبنى قديم كان الشاعر الفرنسى **أرتور رامبو** قد استأجره وأقام فيه خلال السنوات التى عاشها فى عدن من ١٨٨٠ إلى ١٨٩١ ولم ينتبه أحد له بعد ذلك حتى أعيد اكتشافه فى السنوات الأخيرة، وسلطت عليه الأضواء بمناسبة الاحتفال بالذكرى المئوية لوفاة



الشاعر الفرنسى* وتم الاتفاق بين الجهات المسئولة فى عدن وباريس

على تحويله إلى مركز ثقافى فرنسى - يمنى، ومركز دولى للشعر. وبدأ العمل فى ترميمه وتأثيثه فى الفترة التى وصل فيها إلى عدن الشعراء الفرنسيون والعرب الذين شاركوا فى الاحتفال بالذكرى المئوية لوفاة الشاعر فى نوفمبر عام ١٩٩١ وكان هؤلاء الشعراء قد ساروا فى قافلة تحركت من باريس إلى قبرص، ومنها إلى القاهرة إلى الإسكندرية. ومن مصر إلى صنعاء وعدن مقتفية آثار الشاعر الذى غادر وطنه واتجه صوب الشرق فى مغامرة

مختلطة الدوافع؛ حيث عمل بعض الوقت فى قبرص، ثم رحل إلى الإسكندرية فلم ينجح فى الحصول على عمل؛ فاتجه إلى الحبشة حيث اشتغل فى تجارة السلاح، وتنقل بين **اديس ابابا وعدن** إلى أن مرض فعاد إلى وطنه عبر مصر عام ١٨٩١ ليلفظ أنفاسه الأخيرة فى أحد مستشفيات مرسيليا.

ومن الشعراء العرب الذين شاركوا فى هذه القافلة **أحمد عبد المعطى حجازى، وحسن طلب** الذى رافق القافلة من القاهرة إلى صنعاء وعدن، **وعبد العزيز المقالح، وكاظم جهاد، وشوقى عبد الأمير، وعبد الوهاب المؤدب**، ومن الشعراء الفرنسيين **سيرج سوترو، ونيكول دوبونتشارا، وجان بيير شامبون، وجاك لاكاريير** ، كما شارك فيها بعض الشعراء القبارصة.

لكن الدعوة لتحويل المنزل إلى مركز ثقافى يحمل اسم الشاعر بدأت منذ سنوات، وساهم فيها عدد من المثقفين اليمنيين والفرنسيين بينهم دبلوماسيون، ومعماريون ، وكتاب، وشعراء، بالإضافة إلى بعض رجال الأعمال الذين تبرعوا بترميم المنزل وتأثيثه، حتى تحولت الفكرة أخيراً إلى حقيقة ملموسة، وأصبح المنزل المنسى فى عدن مركزاً دوليا للقاء والإبداع، خصوصاً بين الشعراء العرب والشعراء الفرنسيين.

ومع أن المركز بدأ نشاطه فى يناير الماضى فالمحكات الإدارية والمنازعات القضائية مازالت مستمرة بين ملاك المنزل ومستأجريه. ومازال الطابق الثانى المخصص فى المشروع لإقامة الشعراء الضيوف القادمين من الخارج مشغولا بمكاتب الغرفة التجارية العدنية التى كانت تحتل المنزل من قبل. غير أن **رامبو** كما قالت صحيفة **«لوموند»** الفرنسية فى تحقيق نشرته أخيراً عن افتتاح هذا المركز، لم يعد يتسكع فى الشارع، وأصبح له منزل فى عدن!.

وحول قافلة الشعراء التى تتبعت آثار **رامبو** فى الشرق صدر أخيراً فى باريس كتاب بديع يضم مجموعة مختارة من قصائد الشعراء الذين شاركوا فى القافلة من الفرنسيين والعرب بعنوان L,ivre Car-ravane وهى عبارة قد يكون معناها فى النطق **«كتاب القافلة»** لكنها فى الكتابة تعنى **«القافلة السكرى»**. إشارة إلى قصيدة **رامبو** الشهيرة: **«المركب السكران»**. وقد تولت إعداد الكتاب **نيكول دوبونتشارا**، وشارك فى إصداره منظمة اليونسكو، والمركز الثقافى المصرى، والمركز الثقافى اليمنى بباريس.

وكان قد أعلن قبل فترة عن ملتقى روائى يعقد فى **«منزل رامبو»** فى نهاية هذا الشهر - مارس - ويشارك عدد من الكتاب والناشرين والفرنسيين والعرب، تحت شعار مستوحى من حياة رامبو وأعماله وهو **«ينبغى حتى أن نكون مع الحداثة»** لكن الظروف السياسية الراهنة قد تؤجل انعقاد هذا الملتقى.

* شاركت «إبداع» فى الذكرى المئوية لوفاة رامبو. راجع العدد العاشر الصادر فى أكتوبر ١٩٩١.

تعقيبات وردود

إلى رئيس تحرير مجلة «إبداع»
بعد التحية

فوجئت بتعقيب الأستاذ **بيومى قنديل** ـ المنشور فى عدد مارس ٩٤ ـ على مقالى عن اللغة القبطية المنشور فى عدد فبراير بمجلتكم الغراء، الذى ذكر فيه أنى نقلت فى مقالى المذكور معنى فقرة مقال سابق، حين ذكرت أن اللغة العامية المصرية كثيرا ما تتبع قواعد اللغة القبطية.

وأود فى هذا الشأن أن أوضح أن ما يعتبره الأستاذ **بيومى قنديل** اكتشافا خطيرا يرغب فى حفظ حقه فيه، كنت اعتبره حقيقة صغيرة ـ أقصد سهلة الاكتشاف ـ ذكرتها بصفة عابرة فى سطور قليلة من مقالى المذكور.

كما أود أن أوضح أن الأستاذ **بيومى** كان طالبا بمعهد الدراسات القبطية، الذى أقوم بتدريس اللغة القبطية فيه، ومن البديهى أن يكون ـ مثل جميع الطلبة والخريجين قبله وبعده ـ قد سمع هذه الحقيقة منى مئات المرات، طوال ثلاث سنوات بعيدة حضرها فى المعهد كطالب به، وقمت بتدريس مادة النصوص القبطية له خلالها، وكنت أترجم فيها لجميع طلبة قسم اللغة القبطية ـ وهو منهم ـ كل جملة قبطية فى النصوص إلى اللغة العربية العامية بالذات، مؤكد ـ بالمقارنة ـ أن تركيب الجملة العامية المصرية هو فى حالات كثيرة نفس تركيب الجملة القبطية، وهى حقيقة ظللت أرددها طوال نيِّف وثلاثين عاما قمت فيها بتدريس اللغة القبطية، وربما قبل أن يسمع الأستاذ **بيومى** أن هناك لغة تدعى اللغة القبطية، وهو منهج لى يعلمه جيدا جميع من قمت بتدريسهم اللغة القبطية، بمن فيهم زملاء الأستاذ **بيومى قنديل** القدامى، الذين مازال يلتقى بهم أحيانا، كطلبة زائرين فى محاضراتى بالمعهد، بعد أن تخرجوا منه، يحضرون لزيادة العلم.

أرجو نشر رسالتى هذه فى عدد مجلتكم القادم مباشرة، تصحيحا للإساءة التى لحقتنى بنشركم رسالة الأستاذ **بيومى قنديل** الى عقَّب فيها على مقالى، علما بأنى لازلت أكن له كل تقدير.

وتفضلو بقبول فائق الإحترام،،،،

١٩٩٤/٣/١٥

د. كمال فريد اسحق

أستاذ اللغة القبطية بمعهد
الدراسات القبطية

أرسل كثير من الأصدقاء يشكون من ضعف مستوى بعض القصائد التى نشرتها (إبداع) فى الأعداد الأخيرة، خاصة أنهم لا يتوقعون أن تكون القصائد المنشورة بمتن المجلة إلا نماذج رفيعة تم اختيارها بعناية. وهؤلاء الأصدقاء محقون فى الواقع، لأن هناك قصائد لم تكن جديرة بالنشر فى المتن ومع ذلك فقد رأوها منشورة على قلة عدد القصائد التى تنشرها المجلة فى كل عدد؛ ولسنا نريد هنا أن ندافع عن هذه القصائد، بقدر ما نريد أن نوضح للأصدقاء من قراء (إبداع) أن هناك عوامل غير فنية قد تتدخل أحيانا فى الاختيار؛ فالملف الذى نشر فى عدد يناير الماضى بعنوان (عصر الشعر)، كان ملفا تمثيليا ينبغى أن يشتمل على نماذج من مختلف المذاهب الشعرية المعاصرة، مما يسمح بدخول بعض القصائد المتواضعة فنيا لمجرد التمثيل.

ومع ذلك فنحن نعد القراء بأن نضع مؤاخذاتهم فى الحسبان، طالما كانت تتفق مع ما نصبو إليه جميعا من مستوى رفيع فى الإبداع الفنى فى الشعر وفى كافة الفنون.

ديوان الأصدقاء

مرت منذ شهور الذكرى السنوية الأولى لرحيل الشاعر **سيد عبدالعاطى**، وقد تولى أصدقاء الشاعر فى محافظة قنا إحياء هذه الذكرى، وأصدر الشاعر **فتحى عبدالسميع** مجموعة من قصائد الشاعر الفقيد بعنوان: **(من ترتيلات سيد عبدالعاطى)** فى كتيب رسم لوحاته الفنان **سيد سعدالدين**، وسوف نختار إحدى هذه القصائد لتكون بين ديوان الأصدقاء، احتفالا بذكرى الشاعر الشاب الراحل.

من قصيدة: (أُمىَّ والمهرة)

للشاعر الشاب الراحل
سيد عبد العاطى (قنا)

قُدام الفرن جلست
تردد أمى بالعينين الدامعتين:
وكيف سيصلح هذا الشاعر
ما أفسده نبى؟!

وأنا أتمثل وجه المهرة، وأتابعها

منهوكا يتصبَّب عرقى

يتجمع فى حنجرتى

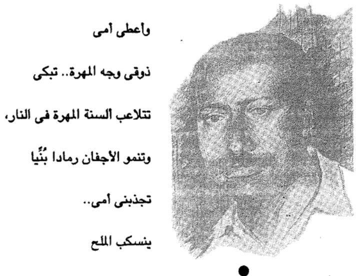
فأسدد صوتا نحو المهرة، ترمقنى

تتساقط أرغفة الخبز

تمسكنى أمى:

«مجنونا صار وحق الشعب»

أتلقف وجه المهرة منغرزا فى الأرغفة،



واعطى أمى

ذوقى وجه المهرة.. تبكى

تتلاعب ألسنة المهرة فى النار،

وتنمو الأجفان رمادا بُنِّيا

تجذبنى أمى..

ينسكب الملح

●

هكذا وطنٌ يُقَامْ!!

شعر: هشـام حربى (القاهرة)

هل كان لى وطنٌ وصوتك مارق عبر الفيافى

تلك أبصار المطارَد ومضة سحبت نزيفى وائتلافى

والخرائط فى يدَّى مفخخ ترقيمها

لأظل يهذى فى مواجهتى الهلاميون والصرعى

فلا أقوى على دفع التساؤل

أكتفى بصراخ أطفالى لادرك سكتين

أحار من وجه المفاوز

كلما غادرت سهلاً شدنى أحد الوجوه

يحيطنى وحفاوة الأحباب تملأ زيفه

فأمر مختنقا أعجِّل بانقضاء الدفن

أفتح كوة من خلف حراسى وأحمل جثتى

وأشيع فى الرائين بعثى وانتشار مودتى

وأغوص كالأحبار ليس يريقنى حرف

ولاهى صورتى تلك التى أبصرت تعلو هامة الضالين

شمع يحجب الإحساس، والإحراق كالرئتين تمتلئان

بالزهو الملوَّث

هل لها أن تغلق الأسماء دونى

ثم تدعونى

فأفزع مثلما كانت تهز بأحرفى شجرا

أطير

معارفى سحبٌ/ وما بين التحقق وارتوائى

أنهرُ الجدب.. الفصول ودورة التاريخ يقطعها فتى

يرمى سماطا/ عنده دغلٌ

وعندى صورة أمسكت أولها ففرت من يدى الأعوام

قبل تواصل الأعداء منظومٌ

وقبل تجلدى للشامتين يذيبنى

والأهل من جاورت

فارتعدت شراكى ـ كدت انصبت للقطا فخى واعلو

همسه بعصاى

لى وطن إذا أمسكته، فيطير

تسبقنى حدود النفى أسكت نبضها وأعاود التحديق

ذى ذنزانتى. وحطام زيف زائل يغشى حدودى

●

شمس الحرية لاحت بشائرها

شعر: إبراهيم أحمد عبد الفتاح (الاسكندرية)

الشمس تعجب أنَّ الليلَ جلاّها | فارجعته نهاراً مِن مُحيَّاها
قد كان ليلا من اليأسِ الْمُميتِ دَجَا | فى أرضِ أسيا وافريقيا فغشّاها
وظلمةُ الليلِ قد يَنْشقُ جانبُها | ويَبْسم الفَجْرُ نوراً من ثناياها
سبحانَ مَن رَدّها للشرق نيِّرةً | وكان فى ظُلمات اليأس قد تاها
شمسٌ دِماءُ الضحايا تاجُ عزّتِها | فَما أجل وما أزكَى ضحاياها
تغارُ مِن حُسنِها شمسُ النَّهار إذا | دمُ الضحايا بلون الورد حلاّها
والشمسُ ليستْ بشمس إن هِىَ احتجبت | والبدرُ ليس ببدرٍ إن فقدْناها
فى نورها يجدُ الأحرارُ انفسهم | وتدرك النفْسُ أولاها وأخراها
معشوقة من شعوب الأرض قاطبةً | ولستَ تُحصى من الأحرار قتْلاها
حسناء قد أولع الرُسْلُ الكِرامُ بها | هلْ هاجروا أو سَعَوْا إلاَّ لمغناها
وكلُ حرٍّ له فى وَصلِها وَطَر | ولا يُطيق مع الهجران سلواها
عبيرها تُنعِشُ الأرْواحَ نفحته | فأين زهرُ الربِّى من طيب رَيّاها
يصغى لها كل جيلٍ حين يَسمعُها | أنشودةٌ فى فم التاريخ غناها

ما قالت الحربُ فى الدُّنيا ولا قَعدت ... إلاَّ على حُبِّها الغالى وذِكراها

ولاسَلام إذا لم تُرْعَ حُرْمَتُها ... ولا وئام إذا ظلم تَغَشَّاها

فالنفس تكرهُ مَنْ بالظلم يقهرها ... والنَّفْس تكره من بالبغى عَادَاهَا

حُريَّةُ النفسِ من رَبِّ الورى هبةٌ ... رَبُّ الورى لجميع الخلق اعطاها

حُريَّةُ الشعبِ مقْياسُ الحياةِ بِهِ ... ولا حياة لشعبٍ ليس يَحياها

فلا تلُم احداً فى حُبِّها ابداً ... فما من الناس حَىٌّ لَيس يَحياها

إن الكريم يُفَدِّيها بمهجته ... وفى هواها المنايا ليس يخْشَاها

إن الكريم حَياةُ العزِّ مَطلَبُه ... أمَّا الحياةُ على ذُلٍ فيأباها

●

.. ويومَ تُبعثُونْ

شعر: أشرف الخضرى (دمياط)

لى بَسمةٌ

هل تُبصرونَ الحزنَ خلفَ صلابتى؟

والمُبحرون على سفائنِ حُزنِهم ضَلوا.. تُراهم؟

ربما النُّصرُ القريبُ يَرفُ خلف عيونهم

والأهلُ ضللَّهم قِراءةُ ما تيسرَ من ضبابِ أكفهم؟

وضللت وحدى؟

حين مزقتُ الملابسَ وارتديتُ حقيقتى؟

ورأيتُ أفواجاً من الحيَّاتِ تخرجُ من فمى

...... وتَبيضُ فى أحشائِكم!!!

أحلامُكمْ

غَنمٌ يُقسمُ فى الضلامِ على الكلابِ

... أولى النِعمْ

والشارعُ المخصىُ أسلَمكم بُساطَ السيرِ

كَرهاً

وَيحكمْ

نبأتُمونى أنكم نارٌ مُوحَدةٌ وقُلةٌ عابرٍ

وكان حُلمى سائراً

لم يُبصر النارَ العظيمةَ إنَّما..

سكب الدموعَ بلا هُدى

والطيرُ يَخدعهُ المدى

والدودُ تحت جلودِكمْ!؟
تَدرون أنَّ العيشَ رِحلاتٌ مُعذبةٌ
وقَافلةٌ تَسيرُ على رمالِ عنائكمْ
والنارُ تصحو... ثم تغفو فى كهوفِ قلوبكم!؟
مَنْ يَنثُر الأشواك فى دُربِ الخُطى
وَيحطُ قِنديلاً على بابِ المدينة
ثم يَصرخُ والجون
يأيهَا الناسُ
الجُيوبُ الآن أثداءٌ مُفرغَةٌ من اللبن
وَصرخةُ الأطفالِ فى الآذانِ
تَنهشُ فى المآذنِ
والبيوتُ تبصُ فى الشُرفاتِ
والأبوابِ
والطرقاتِ
علَّ الله
يَرمى فى فِناءِ الدارِ كبشاً
أو يجىء من المدينة سَيدٌ
يَتذكرُ الجوعى
الذين يُولولونْ
مَنْ يَخرقُ الأسوارَ بعد مشيئةٍ*
ويُعلقُ الشمس السريعة
فى رقابِ المُبعثِينْ.

* إشارة إلى «غداً نخرقُهَا إن شاء الله» سد ياجوج وماجوج.

●

فلتة ليل

شعر: فدوى محروس (المنيا)

كل أمسية تتسللُ من جانبى
تتجرد من كلِّ أثوابها
وتحلّ غدائرها
ثم تخرج عاريةً فى الشوارع
تحت المطرْ
فإذا اقتربتْ من سرير التنهّد والزرقة
انطرحت فى مُلاءته الرغوية
انفتحتْ تنتظر
وتظل إلى الفجر
مشدودة كالوترْ
قلتُ لها فى الليلةِ الماطرة:
«البحر عنكبوتْ»

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



العدد الخامس - مايو ١٩٩٤

الرقص مع الموت

إيهاب شاكر - منيرة كروان - كامل الرمالى - حسن طلب
أحمد عتمان - سمية رمضان - سميح شعلان - سحر عبد الرازق

عبد المنعم تليمة
(مقالة)

عز الدين المناصرة
(قصيدة)

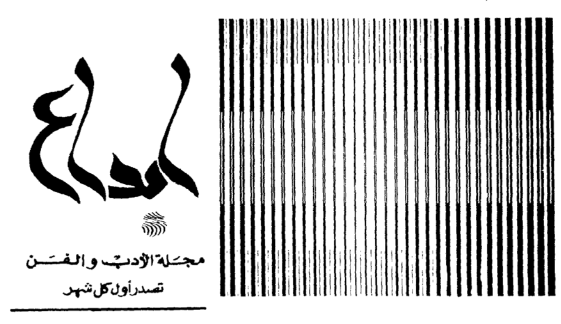
نعيم عطية
(قصة)

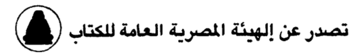
مراد وهبه
(مقالة)

رحيل أوجين يونيسكو

رسالتان من باريس ونيويورك




مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية العربية :

الكويت ٧٥٠ فلسا ـــ قطر ١٢ ريالاً قطريا ـــ البحرين ١٢٠٠ فلسا ـــ سوريا ٦٠ ليرة ـــ لبنان ٢٢٥٠ ليرة ـــ الأردن ١,٢٢٥ ديناراً ـــ السعودية ١٢ ريالاً ـــ السودان ٣٥٣ قرشا ـــ تونس ٣٠٠٠ مليم ـــ الزائر ٢١ ديناراً ـــ المغرب ٣٠ درهما ـــ اليمن ٣٠ ريالاً ـــ ليبيا ١,٢ دينار ـــ الإمارات ١٢ درهما ـــ سلطنة عمان ١٢٠٠ بيزة ـــ غزة والضفة ١٥٠ سنتا ـــ لندن ٢٢٥ بنسا ـــ نيويورك ٧,٥ دولاراً .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ جنيها مصريا شاملا البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨,٧ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وامريكا واوربا ١٨ دولارا .

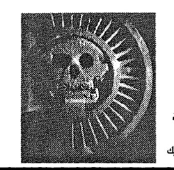
المرسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون . ٢٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : جنيه واحد



السنة الثانية عشرة ● مايو ١٩٩٤م ● ذو القعدة ١٤١٤هـ



هـذا العـدد

لوحة الغلاف «الشمس البازغة» من هرم الشمس الأزتيكى بالمكسيك

أحمد عبد المعطى حجازى

ترويض الموت

نريد أن نمزح مع الموت. وأظن أن هذا من حقنا. أولا: لأن الموت لا يظهر للناس فى صورة واحدة، بل يظهر فى صور كثيرة متعددة.

هناك مثلا صورته الأسطورية التى عبر فيها الإنسان القديم عن رعبه البدائى من الموت، وحاجته العميقة لتفسيره وترويضه من ناحية، وترويض نفسه للموت من ناحية أخرى وتوطينها على قبوله ومصالحته. ولا تزال هذه الصورة الأسطورية حية ماثلة قادمة إلينا من العصور التى سبقت التاريخ. حدأت بأرجل بشرية تنهش رجالا مقطوعى الرءوس كما نجد فى مقابر تعود إلى الألف الثامن قبل الميلاد. وآلهة للعالم السفلى تثبت عيونها على كل من يعبر أبواب قصرها فيستحيل إلى جثة هامدة كما فى الأسطورة البابلية. وهذا هو «عبب» أو «أبو فيس» أفعوان الظلمات فى الأسطورة الفرعونية يعترض الشمس كل صباح. فتسحقه وتواصل طريقها. وهذه هى آلهة العالم الآخر فى الأسطورة الإغريقية، هاديس إله الجحيم، وكربيروس الكلب الذى يحرس بوابات مملكة الموتى، وهو وحش مرعب ذو ثلاثة أعناق بثلاثة رءوس تلتف حولها الأفاعى، والأسطورة الإغريقية تنسبه إلى قطيع من المردة والغيلان والثيران والأسود والتنانين خرج من أصلابها. وأخيرا إله الموت ثناتوس ابن ربة الظلام وشقيق هبنوس إله النوم. وتقول الأسطورة إن له قلبا من الحديد وأحشاء من البرونز. وكان اليونانيون يصورونه فى تماثيلهم بوجه هزيل وملامح غائرة وعينين مقفلتين، وبيده منجل يحصد به الأرواح.

وللموت قناعه الملحمى الذى يبدو فيه محنة رهيبة أو شرا مستطيرا يبلوه الأخيار وينتصرون عليه، كما نجد فى الأنشودة الحادية عشرة فى الأوديسة؛ إذ يبحر **أوليس** إلى عالم الموتى يجالس أرواح من ماتوا من أهله ورفاقه وينحر لهم الأضحيات. وكما نجد فى «**الكوميديا الإلهية**» لدانتى فى بداية رحلته للعالم الآخر؛ إذ يرى نفسه فجأة فى قلب غابة مظلمة مرعبة تحيط به الوحوش الجائعة. وكما نرى فى «**رسالة الغفران**» لأبى العلاء المعرى حين يتحدث عن أهل النار. وفى بداية الكتاب الرابع من «**الفردوس المفقود**» لملتون وهو يتحدث عن رؤيا القديس يوحنا Apocalypse حول نهاية العالم.

وللموت قناعه المأساوى المثير للخوف والشفقة، إذ يكون جزاء وفاقا لبطل نعجب به، ونخشى على أنفسنا المصير الذى لابد أن يلقاه، كما فى مأساة «**أوديب ملكا**» و «**أنتيجون**» لسوفوكليس، و «**ميديا**» ليوريبيديس، و «**القديس بيكيت**» لجان أنوى.

هل أقول أيضا إن للموت صورته الرومانتيكية الرقيقة الحالمة التى تغنى بها الشعراء والموسيقيون والمصورون؟ نعم. فقد اقترنت الحضارة الحديثة عند الرومانتكيين بالشر والجفاف والجحود، واعتلت الروح بقدر ما استبدت بالإنسان حاجاته المادية، وغرائزه السفلى، فتبدى الموت للشعراء والفنانين والمفكرين بوجه جميل فاتن، وأصبح ملجأ يُرتجى وخلاصاً يُسعى إليه، حتى شاع موت الاختضار ـ وهو الموت فى ريعان الشباب ـ بين الشعراء والفنانين، كما شاع فيهم الانتحار، وهذا ما نجده فى سير الشعراء الإنجليز تشاترتون، وكيتس، وشيلى، ولورد بايرون. وفى سير الشعراء العرب أبى القاسم الشابى، ومحمد عبد المعطى الهمشرى، والتيجانى يوسف بشير.

فإذا كانت للموت هذه الوجوه المختلفة، فلماذا لا يكون له أيضا وجهه الهزلى الظريف الذى نستطيع أن نمازحه ونضاحكه؟

إن حاجتنا شديدة إلى هذه الصورة، فقد اشتدت علينا وطأة الصورة الأسطورية المرعبة التى يعمل فريق من البشر فى بلادنا وفى الأقطار المجاورة لنا على أن يبعثوها فى خيالنا من جديد، ويلوحوا لنا بها آناء الليل وأطراف النهار، بما يؤلفونه من كتب شعبية ويسجلونه من أشرطة تنخلع لها القلوب وترتعد الفرائص بما تستدعيه من صور وما يرتفع فيها من بكاء ونحيب.

كأنك وأنت تقرأ هذه الكتب وتسمع هذه المواعظ وما تتحدث عنه من جماجم وشياطين وأفاع وتنانين تتخايل صورها وأشباحها الآن صاخبة راعدة فى البيوت والأسواق والشوارع والسيارات والمساجد والزوايا ترى الموت وقد أحاط بنا من كلّ جانب وسد علينا كل الآفاق وقيد خطانا رجالا ونساء، أطفالا وشيوخا وشبابا، وبسط أجنحته الهائلة فوق بلادنا نحيا فيه بالنهار ونأوى إلى أحضانه المرعبة فى الليل.

ولأن الفكر الظلامى السائد قد نجح إلى حد كبير فى إضعاف شعورنا بالرابطة القومية التى تمنحنا الدفء والثقة وحولنا إلى أفراد وحدان هائمين على وجوهنا كسرب مروع ممزق، ولأن أحدا لا يعلم متى يحين حينه، فقد استطاعت الأسطورة أن تلقى فى روع الجميع أن الموت هذه اللحظة. وهو ليس موت أفراد، بل هو موت شامل سوف يطبق على البشر من أطراف الدنيا، فهو نهاية العالم التى يشجع على توقعها أن تقع كارثة طبيعية ككارثة الزلزال، فيجلس الناس فى انتظار الدمار الشامل والموت النازل.

بل إن هؤلاء لا يكتفون بالنبوءة السوداء يروعوننا بها وحدها، بل يجعلون أنفسهم رسلا للموت يزرعون به الشوارع ويجعلونه حقائب ناسفة وسيارات مفخخة وكمائن للرجال والنساء والأطفال. أما فى الجزائر المعذبة فيرسلون لمن يرسلون اغتياله قطعة الصابون والكفن؟

كيف يمكن أن تكون لنا حياة قومية خصبة منتجة فى ظل هذا الرعب؟

كيف للطفل أن يلعب ويمرح ويتعلم ويغنى؟ وكيف للفتاة والفتى أن يرسما مستقبلهما السعيد ويبنيا بيتهما الدافىء؟ كيف للزارع أن ينتظر الحصاد؟ وكيف للعامل أن يضاعف إنتاجه حتى يتضاعف أجره؟ وكيف للأمة كلها أن تواجه مشكلاتها الخانقة وتنتصر على ما يعترض طريقها من عقبات؟

إن قوانين الطبيعة اليوم هى هى كما كانت بالأمس لم يتغير فيها شىء يبرر هذا الذعر الحيوانى الشامل، وكل ما حدث أننا تعرضنا لانكسار قومى نرى نتائجه ونعرف أسبابه، لكننا لا نعترف بالأسباب ولا نفكر فى النتائج، فمن المنطقى أن يلجأ الناس لرؤية الطالع وقراءة الكف والتنبؤ بالنهاية، فليس بعد استحكام اليأس إلا الموت. وإذن فنحن الآن أحوج ما نكون لاستحضار صورته الضاحكة.

نريد أن نمازح الموت ونضاحكه، أى نريد أن نروضه ونستأنسه، فاستئناس الموت حاجة حيوية ملحة من حاجات الحضارة الإنسانية.

هكذا فعل الدين مع الموت فجعله معبرا إلى الحياة الخالدة. وهكذا فعل الفكر الفلسفى فميز بين موت الأفراد وحياة البشر، وجعل النهاية الفردية تحريضا على أن نملأ حياتنا بالبطولة والفضيلة، لنواجه رحيلنا المحتوم بالذكر الباقى.

نحن لن نخترع هذه الصورة الضاحكة للموت اختراعا، بل نحن نستطيع أن نجدها فى تراثنا وتراث الآخرين. كل ماهنالك أن الموت فى هذه الصورة الموروثة كان هو الذى يتلاعب بالإنسان ويغويه ويمزح معه مزاحه السمج الكريه، إذ كان يتشكل فى صورة السعلاة وهى امرأة فاتنة من نساء الجن كانت تتغول لتفتن السفار كما جاء فى كتاب «**الحيوان**» للجاحظ، ويقال فى «**بلوغ الأرب**» إن السعلاة إذا ظفرت بإنسان ترقصه وتلعب به كما يلعب القط بالفار؟

وفى أوروبا، فى نهايات العصور الوسطى استبدت بالناس رؤيا الموت «فأضيفت رعدة جديدة قوية إلى ما كان له من رعب بدائى عظيم» وتجسدت هذه الرؤيا فى رقصة الموت التى يلتقى فيها على غير انتظار ثلاثة من النبلاء الشبان بثلاثة رجال موتى ينبئونهم بما كان لهم من عظمة سابقة، ويحذرونهم من النهاية القريبة. وكان النبلاء الفرنسيون يؤدون هذه الرقصة فى قصورهم الريفية، فتوقد الشموع وتنتشر أضواؤها الخافتة على الراقصين الذين تمتد ظلالهم وتتحرك وتتقاطع على الجدران، فكأن القاعة قد تحولت إلى مقبرة!

وكان فى دير سيلستين بمدينة أفنيون الفرنسية صورة تنسبها الروايات التاريخية إلى الملك رينيه منشىء الدير. وهى تمثل امرأة ميتة تقف ملفوفة بأكفانها، وقد صفف شعرها، والدود يقرض أمعاءها الملتوية، وتحت الصورة هذه الأبيات:

كنتُ ذات يوم أجمل النساء

ولكنى أصبحت بالموت على هذه الحال

وكان جسمى جميلا، بالغ النضرة والنعومة

فأما الآن فقد تحول إلى رفات

وكنُت أعيش فى قصر عظيم

والآن أسكن هذا النعش الصغر

وكانت غرفتى محلاة بالستائر المزركشة

فأما الآن فتحيط بقبرى خيوط العنكبوت!

وليس هناك شىء جديد، فالصور التى ترسمها الأسطورة واحدة عند كل الشعوب، وهى تبعث من أعماق الذاكرة الشعبية حين تتعرض الأمم للهزائم والنكبات. لكن البشر استطاعوا أن ينتصروا على الموت حين ملأوا حياتهم بالعمل الخصب المنتج، وبالتكافل والتكامل والثقة فى المستقبل وفرح الأحياء بأنهم أحياء.

وهكذا ينبغى أن نفعل.

كل يوم جديد تشرق علينا شمسه ونحن نحيا ونعمل انتصار على الموت. كل رملة فى الصحراء نضيفها إلى أرضنا المزروعة انتصار على الموت. كل ابتسامة على وجه طفل، وكل كلمة طيبة، ،كل خطوة متقدمة خروج من رؤيا الموت واعتناق جديد لمبدأ الحياة.

لم يعد أحد من هناك

فلسفة الموت والرحلة إلى العالم الآخر

وقف حكيم مصرى قديم منذ اثنين وأربعين قرنا، وقفة يتأمل فيها الموت وما بعده، ويفكر فيمن سبقوه إلى القبر وفى المصير الذى عساهم قد آلوا إليه؛ وقد حفظ الزمن لحسن الحظ شيئا من تأملاته التي يقول فيها:

أولئك الذين بنوا مزارات لقبورهم
أصبحت أماكنهم كأنها لم تكن
تأمل ما جرى عليها...
تأمل مساكنهم هناك
لقد تهدمت جدرانها
وزالت أماكنها
كأنها لم تكن قد وجدت قط
ولم يأت أحد من هناك
ليحدثنا كيف حالهم
وليخبرنا عن حظوظهم
فاتطمئن قلوبنا
إلى أن نرحل نحن أيضا
إلى المكان الذى رحلوا إليه
حين لا يسمع القلبُ الذى توقف، نعىَ النعاة
ولامَن فى القبر يُصغى للعويل
اغتنم المتعة فى اليوم السعيد
اصْغ: لم يأخذ إنسانٌ متاعَه معه
ولم يعد إنسان ثانية ممن رحلوا إلى هناك(١)

ولو أن هذا الحكيم الشجاع يعيش الآن بين ظهرانينا، لفاجأناه بأن بعضهم قد عاد من (هناك) كما علمنا من الكتب الحديثة التى تتحدث عن تجارب

العائدين إلى الحياة من رحلة وفاة قصيرة، فإذا سألْنا الحكيم: وما الذى وجدوا هناك؟ قلنا له إن ما وجدوه لا يختلف كثيرا عما كنتم تتخيلونه فى عقائدكم، وتصورونه على جدران مقابركم ومعابدكم.

كان أول كتاب مهم من هذه الكتب هو (الحياة بعد الموت) الذى أصدره **رايموند مودى** R. Moody عام ١٩٧٥، ويقوم الكتاب على تحليل تجارب بعض الذين تعرضوا لغيبوبة الموت، وأصبحوا فى حكم الميتين إكلينيكيا لمدة قد تصل إلى أكثر من عشرين دقيقة، ثم إنهم عادوا بعد ذلك إلى الحياة من جديد، وقد لقى الكتاب رواجا كبيرا له دلالته، وأعقبته كتب كثيرة حول الموضوع نفسه، من بينها كتاب بين يدى الموت لـ «**إرلاندور هارالدسون**» وكتاب (خلف بوابة الموت) لـ «**موريس رولنجز**» فضلاً عن الكتب الأخرى العديدة المشابهة التى نجد عرضا وافيا لها فى العمل الضخم الذى أصدره فيلسوف الدين الإنجليزى المعاصر «**جون هيك**» تحت عنوان (الموت والحياة الأبدية). وليس أمامنا ـ للأسف ـ بدّ من أن نلجأ إلى بعض هذه الكتب إذا أردنا أن نلم إلماماً عميقاً بالتصورات الإنسانية لواقعة الموت وما وراءها فى الثقافات المختلفة، أما من يريد أن يظفر فى العربية بكتاب واحد محترم فى هذا الموضوع، فجهده ضائع لا محالة، لأنه لن يجد سوى الكتب الصفراء التى يسجل فيها أصحابها محفوظاتهم من عصور الانحطاط.

على أن رواج هذه الكتب بين الناس، لايعنى إلا أن الإنسان وقد فشل فى أن ينتصر بجسده على الموت، لم يبق أمامه إلا أن يحول الموت إلى سؤال أبدى ظل يشغل عقله ويملأ خياله منذ فجر الوعى البشرى حتى هذه اللحظة، والأرجح أن يظل كذلك ما بقى على الأرض ديار.

ليست المشكلة إذن فى واقعة الموت ذاتها، بقدر ما هى فى المصير المجهول الذى ينتظر كل إنسان بعد أن تتوقف دقات قلبه، وهذا كاف لأن يبث الرعب فى أفئدة البشر، إنه رعب المجهول The Terror of The unknown الذى رأى برتراندرسل أن فكرة الدين نفسها تقوم عليه، وذلك فى كتاب له بعنوان (لِمَ لا أكون مسيحيا؟)[٢]، وهذا الرعب يبقينا دائما محتاجين إلى كائن أعظم منا يأخذ بأيدينا ويشد من أزرنا كلما حاصرتنا الكوارث وأحدقت بنا الأهوال.

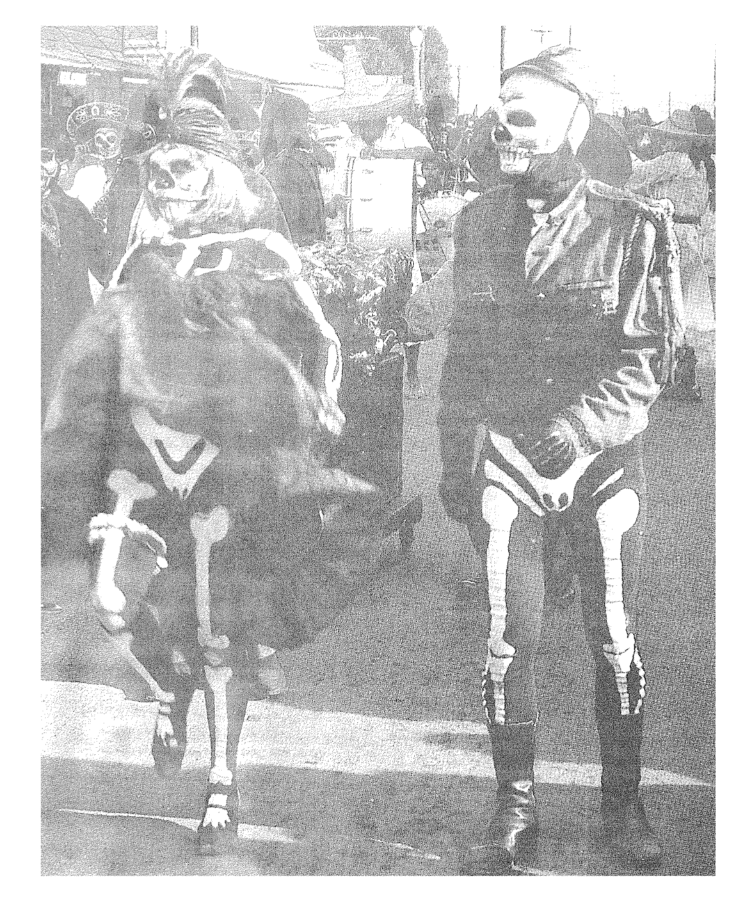
غير أن الأديان لم تترك الإنسان فريسة لهذا الرعب، فاشتركت جميعها، الوثنى منها والسماوى، فى تقديم صورة كاملة لعالم ما بعد الموت أو الحياة الآخرة، وهى صورة واحدة تقريبا فى إطارها العام الذى يتحدث عن الموت والبعث وعن الثواب والعقاب والجنة والجحيم، فلا نكاد نجد اختلافاً جوهريا بين دين وآخر إلا حين يتعلق الأمر بالمرحلة التى تقع بين الموت والبعث، وهذا هو ما كشفه «**جون هيك**» فى كتابه الذى أشرنا إليه[٣]، والذى يعد عمدة فى هذا الباب. على أن الجواب الذى قدمته الأديان لم يقض على القلق الإنسانى تجاه الموت ومابعده تماما، فظل السؤال معلقا، يقذف فى قلوب الناس بالرعب تارة، وبحب الاستطلاع والتوق إلى المعرفة والرغبة فى طمأنة النفس تارات، ولم يكد يستريح من هذا الرعب المقيم إلا من وصل إلى ما وصل إليه الحكيم المصرى القديم، أو من وجد فى خلود البشرية تعويضا عادلا عن فناء الأفراد وعزاء وسلوى.

أما غير هؤلاء من عامة البشر، فقد ظلوا أسارى الرعب من الموت ومجاهيل الغيب، وهم أبدا متلهفون على كل

ما يتناول هذا الموضوع سواء من منطلق دينى بحت كما هو الحال عندنا، أو من منطلقات عدة كما هى الحال فى العالم المتقدم، حيث تشمل هذا المنطلقات - إلى جانب الدين - العلم بمعناه الفيزيقى، والفلسفة وعلم النفس وعلم تفسير الاحلام وتحضير الأرواح وما يرتبط بهذا الأخير من ممارسات غيبية وتدريبات روحية[٤] إلى آخر ما ينتمى إلى مجال الخوارق وعلم ما وراء النفس مما يسمى بالتنبؤ أو الاستبصار Clairvoyance ولاشك أننا سنكون مخطئين إذا ما استخلصنا من رواج هذه الكتب فى المجتمع الغربى دليلا على أن مدنيتهم لم تغن عنهم شيئا، مادامت حالهم فى هذا الأمر لا تقل عن حالنا، ذلك أن ما يروج عندهم من ثقافة علمية وفنية وتكنولوجية، يفوق أضعافا مضاعفة ما يروج من هذه الخزعبلات والخوارق وسائر مظاهر الثقافة الأخروية، التى تذوب فى تكوين ثقافى شامل فلا تعود قادرة على تعطيل الحياة لحساب الموت وما بعد الموت.

وهناك فروق أخرى تميزهم عنا فى هذه الناحية، لعل أهمها أن الكلمة الأخيرة تظل دائما إمكانية مفتوحة واحتمالا واردا ولكنه لايتحقق إلا بحوار العقول وتجادل الأفكار، فمنذ صدور كتاب «مودى» الذى أشرنا إليه: (الحياة بعد الحياة Life After Life) وسيل الكتب فى هذا الموضوع لم ينقطع، فمنها ما يشرح ومنها ما يفند ومنها ما يحاول أن يستكمل أو يقارن أو يحلل، وآخر الكتب الذى صدرت فى هذا الموضوع، كتاب طريف يحمل عنوان: (كتب الموتى Books of The Dead) لمؤلفه «**ستانسلاف جروف** S. Grof»، ولعل موطن الطرافة فى هذا الكتاب يكمن فى حدس مؤلفه ونفاذ بصيرته حين استلهم بعض الإشارات التى قارن فيها «مودى» بين تجارب أصحاب الموت الإكلينيكى العائدين إلى الحياة - أو أصحاب صدمة الوفاة القصيرة كما يسميهم - وبين ما ورد فى الأساطير القديمة حول تجربة الموت والرحلة إلى العالم السفلى. وقد أدار «جروف» كتابه كله حول تفاصيل هذه الأساطير أو النصوص فأكمل بذلك نقصا أكيدا فى كتاب سلفه «مودى».

وقد كانت الخبرة الأساسية المستخلصة من تجارب العائدين إلى الحياة، متمثلة فى مشاهدات طيفية لعوالم وكائنات غريبة، وإحساس بصفاء نورانى لا نظير له فى عالم الحياة، وأهم من ذلك كله الهبوط إلى العالم السفلى والعودة ثانية، إلى آخر هذه المشاهد التى قد تعود إلى خبرة ثقافية مختزنة وجدت متنفسا لها فى لحظات الغيبوبة. وهى مشاهد تشير إلى نظائر لها فى موروث البشرية المتعلق بالموت والبعث أو الميلاد الجديد Re-birth، وأهم الكتب فى هذا الموروث وأولها، هو (كتاب الموتى) المصرى[٦]، ويستعرض فيه المؤلف رحلتىْ «رع» فى المركب الإلهى، حيث تبدأ رحلة النهار مشرقَ الشمس إلى غروبها حيث تبدأ رحلة الليل فى المنطقة الموحشة التى تحدق بها الأخطار وتملؤها الوحوش، ولكن «رع» يعود من مملكة الظلام منتصرا مع كل إشراقة شمس لكى يواصل رحلته من جديد، ويطمح المتوفى من عبدة «رع» إلى أن ينتصر هو أيضا على وحوش مملكة الظلام وأهوالها فى رحلة ما بعد الموت مستعينا بالصيغ السحرية التى تمكنه من العبور من كافة البوابات الخطرة، حتى يصل سالما ويحرز الخلود. أما أتباع **أوزيريس** فيخضعون لحساب قاس يوزن له ميزان وكتبة وثواب وعقاب، فمن رجحت موازينه ذهب إلى الجنة حيث ينعم بالزراعة والخير الوفير والنزهة النيلية على قوارب لا تختلف عما كان موجودا فى الحياة الدنيا.



أما كتاب الموتى الخاص بشعب التبت، فما هو إلا مزيج من البوذية والأساطير الدينية السابقة عليها فى ديانة (البون Bon)، ولحظة الموت فى هذا الكتاب المسمى (باردو تودول Bardo Thodo!)، أشبه شىء بضوء غامر تذوب معه كافة الثنائيات والنقائض، كالخير والشر والجمال والقبح، وتستمر الرحلة من الموت حتى الميلاد الجديد أياما يتعرض فيها المتوفى للآلهة الغضبى والشياطين والوحوش والكوارث الطبيعية من فيضانات وحفر سحيقة ونيران متأججة، إلى أن تحين ساعة الميلاد الجديد طبقا لما يستحقه كل إنسان عن سالف أعماله، أى طبقا لما يسمى (الكارما)، غير أن ترتيل كتاب الموتى من شأنه أن يتيح للإنسان فى هذه المرحلة درجة افضل مما تتيحه له افعاله[7]. وفى تراث (المايا) أساطير مماثلة استطاع علماء الآثار ترميمها وإعادة ترتيبها من المخطوطات الخزفية على الرغم مما أصابها من تشويش وتخريب على أيدى الإسبان. وتشير هذه الأساطير إلى رحلة طريفة إلى العالم السفلى يشترك فيها البطل التوأم فى مباراة كروية مع إله الجحيم، ويغضب الإله لهزيمته وينشب صراع عنيف بين غريمى الملعب، لينتصر البطل التوأم فى النهاية وينجح فى الرجوع ثانية إلى عالم الأحياء، وقد وردت هذه الأسطورة كاملة فى الكتاب المقدس لقبائل (الكيتشى)، وهو الكتاب المسمى (پوپول ڤوه)[8]. ولا يخفى مافى هذه الرحلة من نظرة إنسانية طريفة تسعى إلى أن تنتصر على رعب الموت والعالم السفلى، بالسخرية التى تنجح فكرة مباراة الكرة فى تصويرها على خير وجه.

وقد عملت الرسوم والمنحوتات على تجسيد هذه الرحلات السفلية فى صور حية قد تختلف فى أساليبها الفنية، فمن الأسلوب المصرى القديم بواقعيته المعروفة وجلاله الباذخ، إلى رمز الماندالا فى فنون التبت وأمريكا الوسطى؛ ولكنها مع ذلك تتفق فى المغزى العام والدلالة الكلية.

ولم يرجع أحد من هناك بعد كما قال الحكيم المصرى القديم، إلا هؤلاء من أصحاب الغيبوبة القصيرة، أو أولئك من أبطال الأساطير.

الهوامش

(١) جيمس هنرى برستيد، فجر الضمير، ترجمة سليم حسن، ص ٨/١٧٦.

(٢) B. Russell, Why I am not Christian? P.22

(٣) J. Hick, Death &Eternal Life, P.12

(٤) من نماذج هذه الكتب:

- A. Parker, States of Mind.
- L. Oliver, Meditation and the Creative Imperative.

(٥) شارك عالم البيولوجيا الفرنسى جان روستان فى جلسات من هذا النوع تدور حول الأعمال الخارقة، واكتشف بنفسه ما فيها من دجل وشعوذة، وروى تجربته هذه فى الكتاب التالى:

- جان روستان، الإنسان، ترجمة الدكتور محمد عبد الرحمن مرحبا، منشورات عويدات، بيروت ١٩٦٥، ص ١٥٢ وما بعدها.

(٦) قدمت مجلة (إبداع) فى العدد الماضى، عرضا لكتاب الموتى بقلم الدكتورة سمية رمضان.

(٧) R. H. Robinson &W. L. Johnson, The Budhist Religion, PP. 152 - 3.

(٨) تمت منذ سنوات ترجمة هذا النص إلى العربية، أنظر:

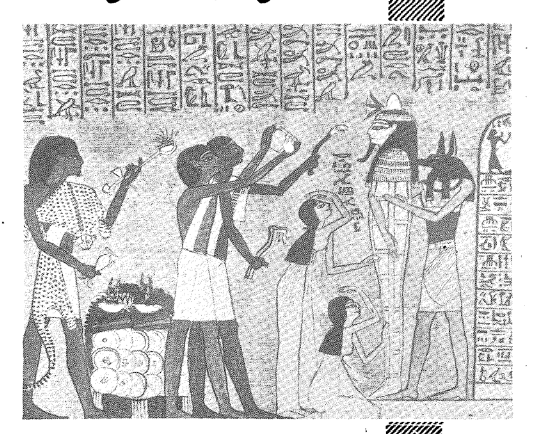
- بوبول فوه، ترجمة صالح علمانى، دار منارات، عمان ١٩٨٦.

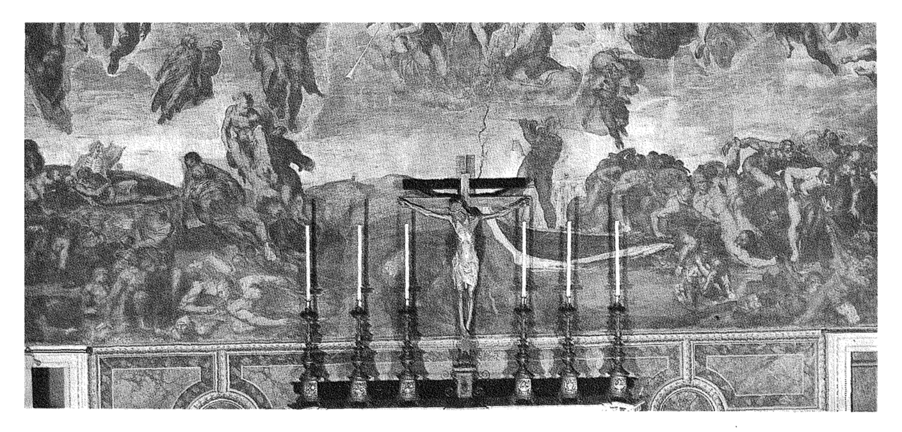
وقارن ما جاء فى هذا الكتاب المهم:

I; Nicholson, Mexican and Centrel American Mytholoy, PP. 55 - 64.

أسئلة الموت

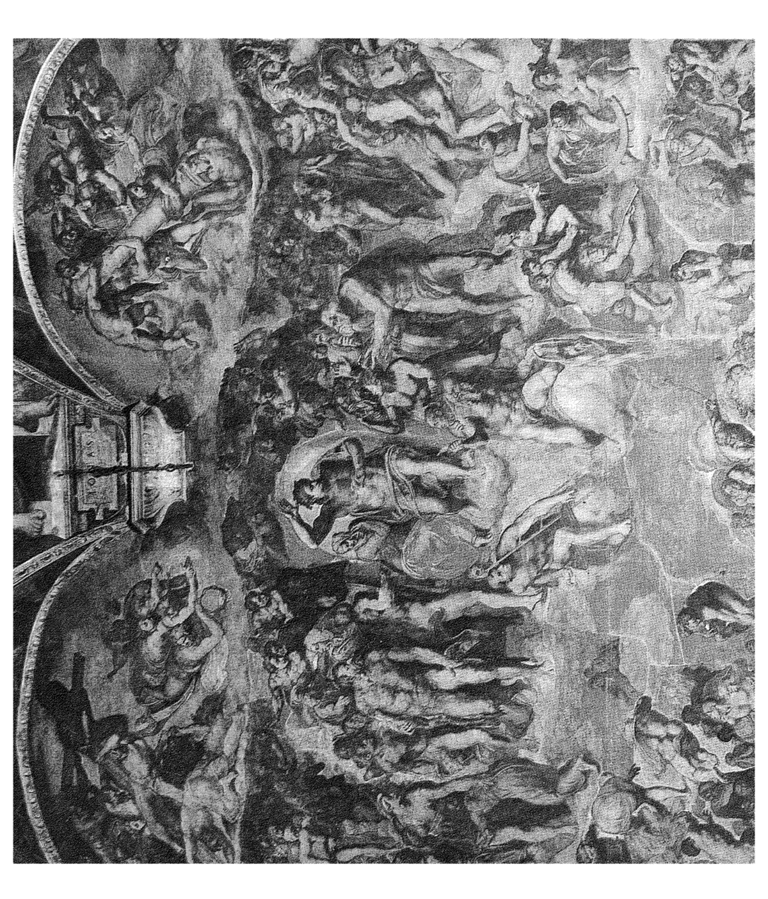
فى التراث الفنى

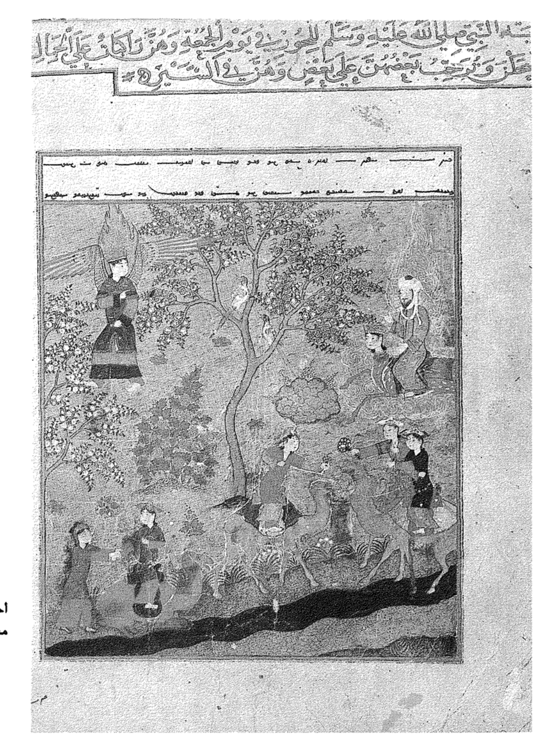




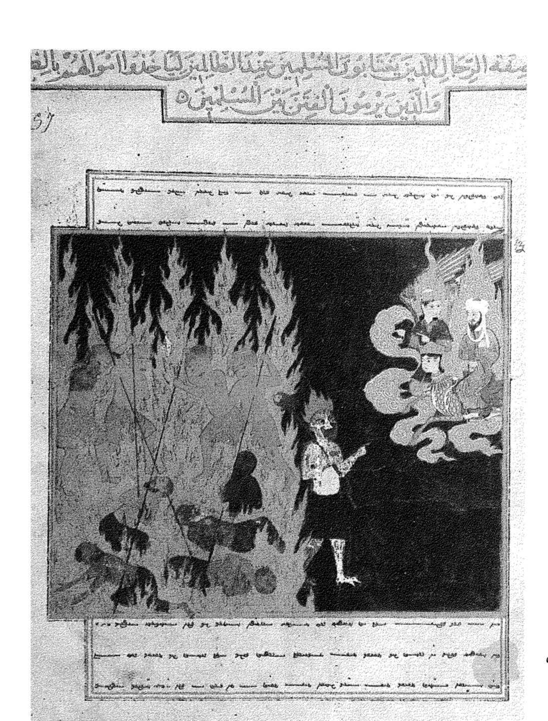
(يوم الدينونة) ـ لوحة جدارية ـ مايكل أنجلو ١٥٣٦ ـ ١٥٤١

ويبدو المسيح فى صدر اللوحة يحف به الحواريون والبطاركة، بينما يحمل الملائكة فى أعلى اللوحة الصليب والعمود اللذين عذب عليهما المسيح فى حياته على الأرض، وفى النصف الأسفل من اللوحة نرى الملائكة ينفخون فى الصور، فيصعد البشر المبعثون إلى السماء، بينما يهوى المذنبون إلى الجحيم.

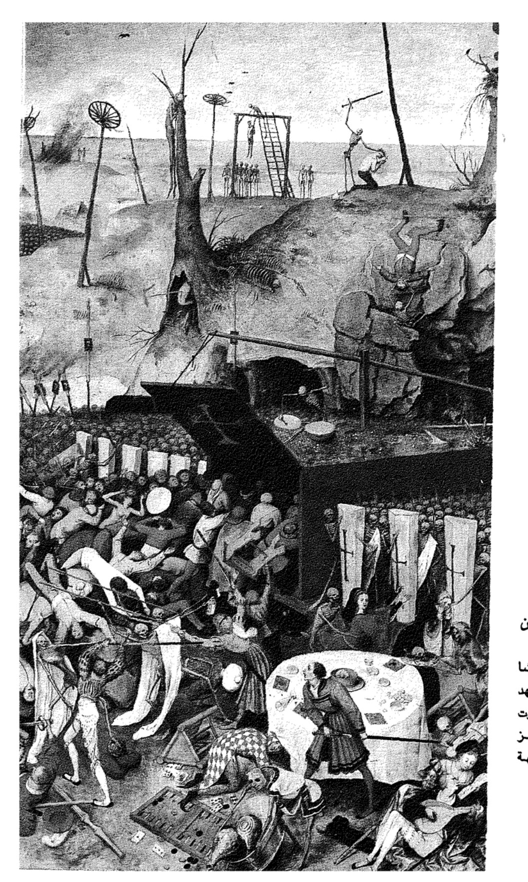




احد مشاهد الجنة من كتاب
معراج نامه

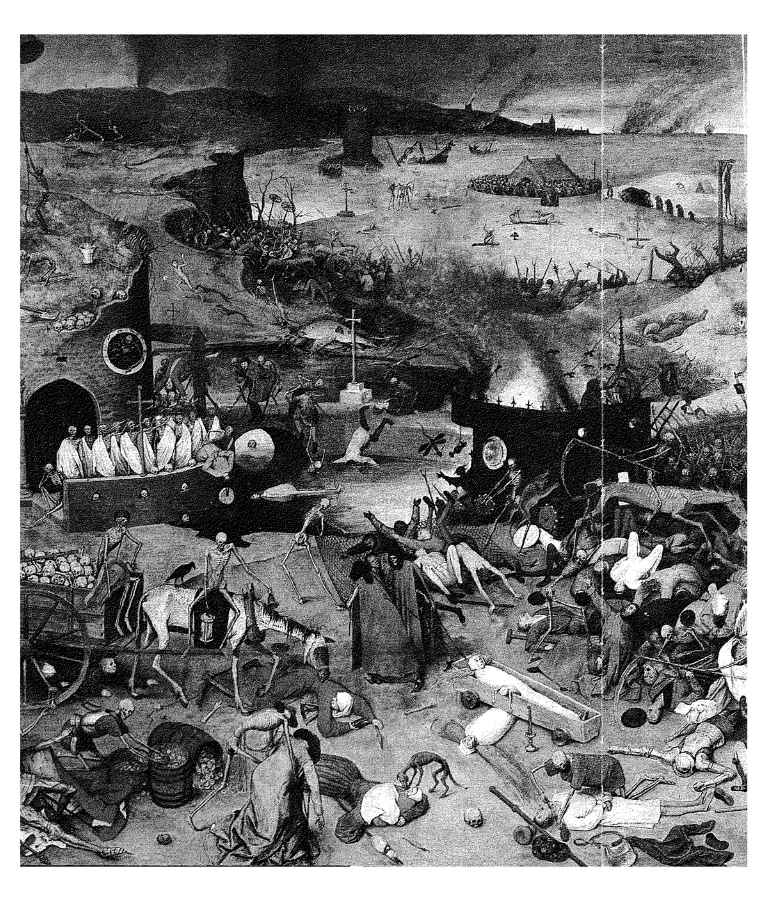


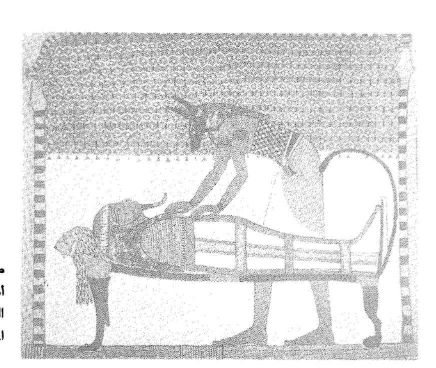
أحد مشاهد الجحيم من كتاب معراج نامه



انتصار الموت - بروجل - القرن السادس عشر الميلادى

فى هذه اللوحة يصور بروجل جيشا من الهياكل العظمية يتقدم فى مشهد بانورامى ليخلق الدمار والموت المفاجىء بأكثر من وسيلة، وترمز الهياكل والعظام هنا للموت ولآلهة العالم السفلى.

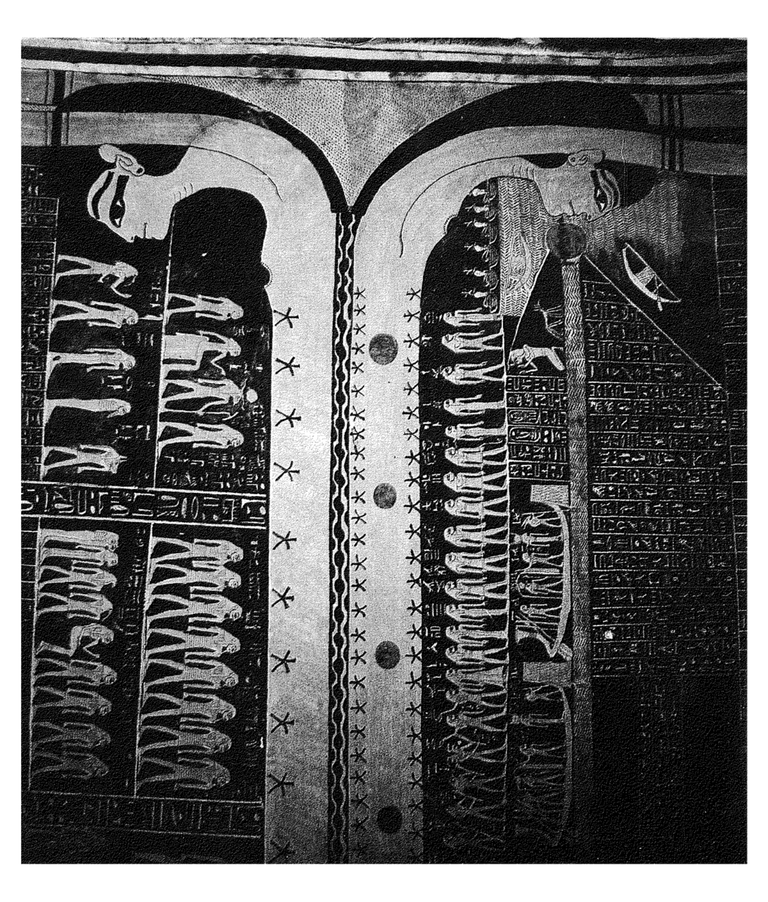




طقوس التحنيط عند المصريين القدماء. أنوبيس ابن أوزوريس يقوم بإعادة الروح كما اعيدت أوزوريس من عالم الموت.

لوحة جدارية ـ مقبرة ـ رمسيس السادس ـ وادى الملوك ـ الأقصر

تصور اللوحة تجربة الموت من خلال الرحلة الرمزية للشمس خلال ساعات الليل بعد الغروب، ففى الجانب الأيمن من اللوحة تقترب الشمس من فم الإلهة (نوت) إلهة السماء، ثم تختفى فى جسدها، ثم تعود لتولد من جديد (فى الجانب الأيسر من اللوحة) .



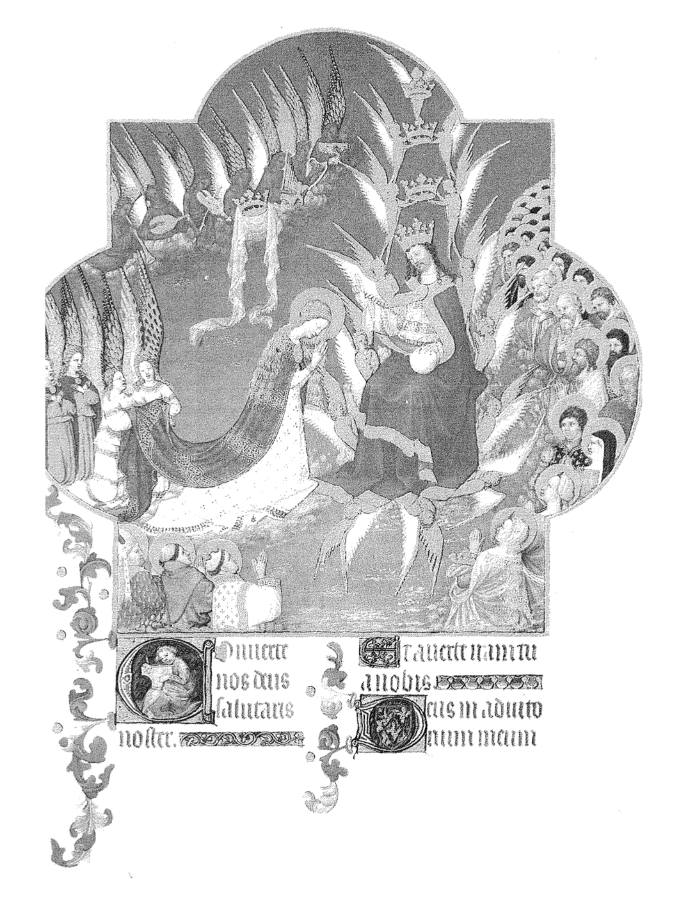


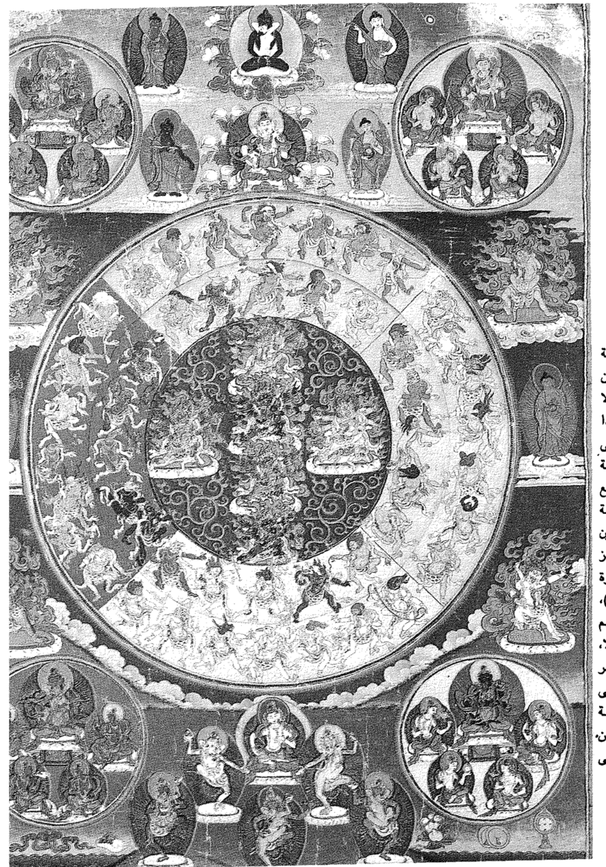
الصراع بين الحياة والموت فيما قبل الحضارة الكولمبية

العذراء ملكة السماء

تصور اللوحة تتويج العذراء للسماء حيث تحف بها كائنات ذات أجنحة ذهبية، حيث يرمز الذهب للفردوس، والأجنحة للقدرة غير المحدودة على التحليق فى مملكة السماء.

(الأوقات الأثيرة جداً لدى دوق برِّى)


onuerte
nos deus
salutaris
noster.
t auerte iram tu
a nobis.
eus in adiuto
rium meum



لوحة من تراث التبت
تمثل هذه اللوحة شكلا من أشكال الماندالا يبدو فيه بوذا هيروكا فى الهيئة الإلهية الغاضبة مع اربعة آلهة أخرين مرعبين فى مركز الدائرة (الماندالا)، ويرقص حولهم حراس الماندالا، أما الدوائر الصغيرة فى الأركان الأربعة فتعبر عن، تحولات داياني بوذاس.

أحمد عتمان



طبيعة الروح وحياة القبور فى الفكر الإغريقى

سادت بلاد الإغريق تصورات متباينة حول طبيعة الروح. تتراوح هذه التصورات بين الاعتقاد فى الروح بوصفها قوة حية وفعالة وبين اعتبارها طيفاً هزيلاً لا حول ولا طول له. ومن المفيد هنا الإشارة إلى أن كلمة الروح فى اللغة اليونانية «بسيخى» Psyche كانت تعنى فى البداية كما هو واضح من اشتقاقها اللغوى «الهواء» أو «النَفس» أو «التنفس» وبمرور الزمن اكتسبت معنى «الروح» أو «النَفْس» وهى قوة مؤثرة. أما تصور الروح على أنها نسخة من الإنسان نفسه فقد تمثل فى تشخيص أو بالأحرى تجسيد هذه الروح وجعلها شكلاً ملموساً حيث اتخذت هيئة الطائر أو الثعبان. هاتان هما الصورتان الغالبتان فى التيار الفكرى والأسطورى الذى ينزع إلى تجسيد الروح. ومع ذلك فإن الروح كانت أحياناً تتخذ شكل مخلوق يمكن أن نصفه بأنه نصف بشرى. أما فكرة «الشبح» أو «الصورة» eidolon التى سادت فى العصر الكلاسيكى الإغريقى - حوالى القرن السادس والقرن الخامس ق.م - فهى نتاج امتزاج مجمل هذه التصورات السابقة. ووفقاً لهذه الفكرة الكلاسيكية اصبحت الروح ظلاً باهتاً للإنسان المتوفى، بل إنها تظهر على الآثار كأنها انموذج مصغر للميت كما كان اثناء حياته، وتظهر الروح احياناً على القبور مرسومة فى هيئة مجنحة. وهكذا يجمع التصور الكلاسيكى الإغريقى للروح بين فكرة التجسيد، والطبيعة الهوائية والتشابه مع الطير(١) .

الروح إذن فى التصور الإغريقى العام باقية لا تفنى مع فناء الجسد، وجودها بعد الموت هو بقاء بصورة أو بأخرى. ولعل السؤال المنهجى الذى يطرح نفسه الآن على الأذهان هو: هل كان الاعتقاد فى بقاء الروح بعد

الموت اعتقاداً إغريقياً أصيلاً؟ أم تراه كان وافداً إلى بلاد الإغريق من أماكن أخرى ولا سيما الشرق القديم وعلى نحو خاص مصر؟

يعتقد عالم الميثولوجيا الإغريقية **فارنل** Farnell أن فكرة بقاء الروح بعد فناء الجسد إغريقية أصيلة فالأشعار الهومرية تمدنا بفيض من الأدلة التى تثبت سيادة هذا الاعتقاد بين من تتحدث عنهم هذه الأشعار. ومعروف أن **هوميروس** نظم ملحمتيه **«الإلياذة»** و**«الأوديسيا»** حوالى القرن التاسع أو الثامن ق. م. ولكن هاتين الملحمتين تتحدثان عن مجتمع وأحداث تنتمى إلى القرن الثانى عشر والحادى عشر ق. م. وهما من ناحية أخرى تأتيان تتاجاً شعرياً ناضجاً لتراث طويل لم يَنْمُ بين يوم وليلة وإنما يضرب بجذوره فى أعماق الماضى السحيق. من البدهى إذن أن الاعتقاد فى بقاء الروح بعد فناء الجسد - كما يتجلى فى ملحمتى هوميروس - يعكس معتقدات أكثر قدماً من هذه الأشعار نفسها[٢] .

ذلك أن القبائل «الهيلينية» عندما شقت طريقها إلى هيلاس (بلاد الإغريق) كانت - كما يقول **فارنل** - على قدر من التحضر النسبى يسمح لنا بافتراض أنها كانت تعتنق مثل هذه المعتقدات عن الروح. وإذا لم نقبل هذا الافتراض فإن ذلك يعنى أن هذه القبائل الهيلينية كانت تمثل استثناءً شاذاً بين أمم هذه المنطقة وسائر الشعوب الآرية. لقد تمكن الباحثون من تتبع وجود هذا الاعتقاد فى بقاء الروح بعد الموت عند أقرب القبائل للهيلينيين - ونعنى قبائل التراكوفويجيين - وذلك حتى الألف الثانية ق.م[٣] .

وكان طبيعياً أن يتخيل الإنسان البدائى الحياة فى العالم الآخر — ويصورها — على شاكلة حياته الأرضية. ومن ثم فإن الميت — وفقاً لهذا التصور — يحيا فى قبره ويمارس كافة الأنشطة التى كان يمارسها فى حياته الأولى. وهكذا نجد أن تصور الحياة فى العالم الآخر — لدى الإنسان البدائى — قد اصطبغ بصبغة الأنثروبومورفية (-الناسونية) والتى تعنى باختصار تصور العوالم الأخرى غير المرئية فى صورة عالم الإنسان المرئى. ومع ذلك فبالنسبة لتصور الإنسان البدائى للحياة فى العالم الآخر يلاحظ أنها حياة قد فقدت قوة وحدة حياة الإنسان على الأرض. إنها ليست نسخة طبق الأصل من الحياة الدنيوية ولكنها تمثل ظلاً شاحباً لها[٤] .

على أية حال فقد كان للعلامة **رود** Rohde رأى مخالف بشأن فكرة خلود الروح فى أشعار **هوميروس**. ففى كتابه القيم «الروح» Psyche يؤكد وجود عبادة حقيقية لأشباح الموتى فى ملحمتى هو ميروس. ولكى يبرهن على وجهة نظره.. يستدل بمراسم دفن باتروكلوس فى **«الإلياذة»** حيث تقام طقوس خاصة يقتل فيها الأسرى وتذبح الكلاب والخيول وتهدى خصلات من شعر **أخيلليوس** — صديق المتوفى — وتقام الألعاب الرياضية الجنائزية بعد ذلك. فمثل هذه الشعائر — كما يقول **رود** - تؤدى بعناية ودقة فائقتين مما يعنى أنها كانت قد أصبحت من التقاليد الموروثة والمعروفة. ويفهم كذلك من هذه الطقوس أن شبح المتوفى كان يعتبر قوة غير عادية يخشى فيها ويسعى الناس لاسترضائها بهذه الطقوس.

ويعترض **فارنل** بشدة على هذه النظرية ويعتبرها

مضللة: ويقول فارنل إننا لو قرأنا الأشعار الهومرية كما هى لخرجنا بانطباع فورى فحواه أن العالم الهومرى - إذا كان هوميروس هو المتحدث الوحيد باسمه - لم يعرف بصفة عامة عبادة الأرواح. ذلك أن روح الميت الذى فارق الحياة حديثاً كانت تعتبر عند هوميروس شيئا واهياً، وكياناً غير مادى، يرفرف طائراً إلى مكان بعيد لا لون له ولا متعة فيه.. إنه يذهب إلى هناك بمجرد انتهاء مراسم الدفن، ومن هناك لا تستطيع الروح أن تعود إلى عالم الأحياء على الأرض ولو بزيارة خاطفة. فشبح الميت عند هوميروس قد يحس بالشفقة والعاطفة ويخضع لعوامل الانفعال ويكتوى بنار الاشتياق ولا سيما عندما يتذكر حبه الذى مضى بيد أنه اضعف من أن يثير خوفاً أو يستلزم عبادة.

يقول فارنل إن من أهم عيوب كتاب رود «الروح» أنه لم يفصل فصلاً واضحاً بين «العناية» بأرواح الموتى و«عبادتها» فكل الذى قام به بطل «الإلياذة» اخيلليوس» نحو صديقه المتوفى باتروكلوس لا يتعدى نطاق القيام بالواجب الذى يفرضه عليه حبه القوى له وشعوره الدفين بأن هذا الصديق الراحل يحتاج فى العالم الآخر إلى شئ من الفخامة والامتياز اللذين كان يتمتع بهما فى حياته الأولى، حقاً يمكن القول بأن القرابين التى قدمت لباتروكلوس تتعارض مع مفهوم هوميروس للروح على أنها غير مسجدة وأنها طيف هزيل. بيد أنه لن المؤكد - برأى فارنل - أن إهداء خصلات من شعر أخيلليوس إلى صديقه المتوفى لا يرقى مستوى «العبادة»ولكنه ضرب من التعبير عن مشاعر الحب والصداقة والمشاركة (Communio) .

ووفقاً لنظرية فارنل لا تلعب روح المتوفى عند هوميروس إلا دوراً ضئيلاً فى حياة الأحياء. فلم يكن شبح الميت موضع تقديس أو خوف دينى إذ لم يطارد غضبه أحداً. حقاً كانت لعنة الموتى مثل لعنة الأحياء وكان بوسعها ان تثير ربة العذاب إرينيس Erinys فتطارد هذه القوة الإلهية الانتقامية المذنب الملعون. ولكن هوميروس لم يقل قط إن شبحاً غاضباً يسكن هذه الإرينيس. وعندما نزل أوديسيوس - فى «الأوديسيا» الكتاب الحادى عشر - إلى العالم الآخر تضرع إليه شبح إلبينور [٦] أن يبنى له قبراً عندما يصعد ثانية إلى الأرض! وفى «الإلياذة» عندما كان هيكتور يلفظ أنفاسه الأخيرة حذر قاتله أخيلليوس من سوء معاملة الميت وقال «حتى لا أكون سبباً فى غضب الآلهة عليك». وهذه الكلمات فى حد ذاتها تكتسب أهمية خاصة بما لها من مغزى. فلو كان شاعراً آخر متأخراً هو الذى يتحدث لتكلم عن «غضب الموتى» لا «غضب الآلهة»، ذلك أن روح الميت نفسه هى التى ستتولى مهمة الانتقام وتصبح «قوة باطشة»فى العصور التالية لهوميروس. أما الميت الهومرى وروحه فيعتمدان فى الانتقام على غضب الآلهة ونفوذها ولاسيما عندما لا يوارى الحى سوءة أخيه الميت فلايدفنه. كانت ربةالعذاب إرينيس عند هوميروس هى التى تلاحق أوديب بعد أن أثارتها اللعنات التى صبتها عليه روح أمه - وزوجته فى آن واحد - ولكننا لا نسمع قط عن شبح أبيه لايوس ولا عن سعيه للانتقام[٧] . عند هوميروس لايهرب قاتل النفس البشرية إلا من انتقام اقارب المقتول الأحياء أو من غضب الآلهة، ولا خوف من روح القتيل نفسه فهذه فكرة لم تعرف إلا فى عصور تالية[٨] .

ولعل أهم ما جاء فى وصف الروح عند **هوميروس** هو ما ورد فى النيكويا Nekyig وهو اسم يطلق على الكتاب الحادى عشر من «الأوديسيا» ويعنى «طقس تحضير الأرواح». فى هذا الكتاب نزل أوديسيوس إلى العالم السفلى فى زيارة للموتى هناك.ومن ثم فقد سنحت الفرصة لكى يقدم **هوميروس** هنا صورة واضحة لعالم الأرواح والأشباح. فى هذا السياق نجد أرواح خطاب بنيلوبى الطامعين الزواج منها فى غياب زوجها أوديسيوس نجدهم بعد مقتلهم القادم سيسيرون خلف الإله هيرميس رسول الآلهة ومرشد الأرواح فى العالم الآخر. وهم يصرخون، وتشبه صرخاتهم صرخات الخفافيش مما يذكرنا بالتصوير القديم للروح فى شكل طائر. ولقد حاول أوديسيوس عبثاً أن يحتضن شبح أمه ثلاث مرات،وفى كل مرة كان يحتضن الفراغ. ولم تكن الأشباح التى صادفها أودسيوس تكتسى لحماً أو تقيمها عظام، ولكنها كائنات تسبح كالأحلام فى الفضاء. تبدو روح باتروكلوس وكأنها طيف خيال وهى تشبه صاحبها المتوفى فى كل شئ حتى فى الحجم. وعندما رأى أوديسيوس هذا الشبح صاح قائلاً «عجباً فى هاديس ـ عالم الآخرة ـ يملكون روحاً (Psyche) وشكلاً — أو شبحاً Eidolon ـ ولكنهما بلا حياة »[٩]. ويظهر شبح باتروكلوس ويختفى وكأنه «دخان مصحوب بصوت كالحفيف». ففى النيكويا إذن تسود فكرة أن الأرواح لا إدراك لها ولكنها تكتسب قدرأمن الإدراك عندما ترتوى من دماء القرابين. ومن هنا جاءت عادة سكب دماء الحيوانات المذبوحة على قبور الموتى، فهى أشهى القرابين.

خلاصة القول إن الأرواح الهومرية أشباح لا حول لها ولا طول بل ولا إدراك، فهى بالتالى لا تبعث على خوف ولا تتطلب استرضاءً أو استعطافاً ولا تستلزم عبادة لأن وجودها لا يضر ولا ينفع. ولنتذكر ما قاله أخيلليوس لأوديسيوس فى العالم الآخر «إننى أفضل أن أكون عبداً أجيراً فى الأرض على أن أكون ملكاً متوجاً فى عالم الموتى»، حياة الموتى إذن عند **هوميروس** شاحبة وجوفاء وهى أقرب ما تكون إلى العدم أو اللاوجود. **هوميروس** الذى جعل الموت «شقيق النوم» وسماه «النوم النحاسى» لا يعتقد حقاً ـ كما يقول نلسون Nilsson فى أية صورة من صور الحياة والخلود فى العالم السفلى بعد الموت [١٠] .

ولكن هذه العدمية التى سادت الصورة الهومرية لمملكة الموتى لم تنجح فى محو الفكرة الأكثر قدماً وأصالة فى الفكر الإغريقى والتى ستعود إلى سابق عهدها من الازدهار، ففى الأزمنة التالية **لهوميروس** انتعشت من جديد عبادة المقابر وظهرت عبادة الأبطال واختلفت صورة الحياة بعد الموت عما ورد عند **هوميروس**.

لايتفق التفكير الأتيكى القديم حول الروح مع معطيات ملاحم **هوميروس**. ففى الطقوس الأتيكية التى كانت تقام للموتى ويطلق عليها اسم (Chytroi) أى طقوس الدفن لم تكن الروح تطير أو ترفرف بعيداً لتختفى فى عالم الظلال ناحية الغرب حيث تصبح بلاقوة وبلا تأثير. كانت الروح فى العقيدة الأتيكية تنعم برعاية الأرض ـ الأم نفسها وتقطن فى داخل القبر أو بالقرب منه حيث تعود وقت الضرورة إلى أصدقائها تلبية لدعواتهم الكريمة لها لتشاركهم أفراحهم وأحزانهم

وولائمــهم أيضــاً. كــانت أرواح الموتى فى أتيكا تســمى «الديميتريات» Demetreioi أى من جمعتهم الربة ديميتر Demeter حـولها. يطلق هذا الاسم على الأرواح تيمناً باسم هذه الإلهـة ولو أن بعض الدارسين يقـولون إنه لم يطلق إلا على روح من توفى وهو مقبول فى عبادة أسرار إليوسيس وهكذا تفسر ظاهرة أخرى وجدت فى ليكيا - بآسيا الصـغرى - حيث كـان المشـتركون فى الجنازة يرتدون زى النساء طلباً لعطف الأرض - الأم ورحمتـها إيماناً منهم بأن على العباد أن يتقمصوا طبيعة الإلهة ديميتر[١١]. وهيئتها وهى أكثر الإلهات ارتباطاً بالأرض. ويفسر بعض الدارسين هذه الظاهرة على نحـو مـختلف ويقـولون إن ارتداء زى النسـاء كـان يسـتـهـدف خـداع الأشـبـاح التى تحـوم حـول المكان عـقب الوفـاة وعند الدفن[١٢] .

تلعب فكرة الحياة فى العالم السفلى دوراً رئيسياً فى عبادة أسرار إليوسيس. إذ إن المشتركين فيـها كانوا يمرحون ويفرحون تارة ويبكون ويحزنون تارة أخرى كما هى حال الأم ديميتر فى بحثها عن طفلتها بيرسيفونى. التى اخـتطفـهـا إله العـالم السـفلى هاديس. وفى العـالم السـفلى تطلع الشـمس وتسطع على العـبـاد المخلصين المطلعين على أسرار إليوسيس دون غيرهم. هم فقط الذين يصـولون ويجـولون فى مـراعى بيرسـيـفونى عـروس إله العـالم السـفلى، وهم وحدهم يشـتـركـون فى الرقـصـات والاحتفالات السرية متمتعين بالسعادة والخلود. ومما لا شك فيه أن هذا الاعتقاد فى نعيم العالم السفلى المدخر لأتبـاع عـبـادة أسـرار إليـوسـيس هو الذى أعطى لهـذه العبادة أبعاداً جديدة وقوة وتأثيراً وإغراءً بحيث لم يكن بمقـدور بسطاء الناس أن يقــاومــوا أو يتـرددوا فى الانخراط فى صفوف هذه العبادات[١٣].

ويقــال إن فكرة خلود الروح فى عـبــادة أســرار إليوسـيس أخـذت من العـقـيـدة الأورفـيـة الأقـدم. والتى تنسب إلى أورفـيـوس. ولكننا نرجح أن الفكرة نشـأت وتطورت فى كلتا العبادتين بصورة مستقلة. فحتى قبل تأسيس الأخـوة الأورفيـة وانتشـارها فى بلاد الإغريق، كانت عبادة ديونيسوس فى صورتها المبكرة تحوى فكرة مماثلة. كان أتباع هذا الإله يتقمصون روح الإله نفسه؛ فـمـا أن ينغمس الواحد منهم فى طقوس عـبادته حتى يصبح هو نفسه وكأنه باكخوس Bakchas - لقب آخـر لديونيسوس.

وكانت المرأة المتعبدة لديونيسـوس تتـقمص روحـه وتصبح وكأنها هى نفسه «باكخيه» Bakche - مــؤنث الاسم الســابق. ومن هذه الفكرة التى توحـد العــابد بالمعبود ولدت فكرة أخرى فحواها أن مثل هذا العـابد يمكن أن يقوم مرة أخرى من موته مثله فى ذلك مثل الإله نفسـه[١٤]. ويقـول رود - سالف الذكر - إن عـبـادة ديونيسوس هكذا هى التى علمت الإغريق عـقـيدة خلود الروح[١٥].

ازدهر مـبـدأ تقـديس «روح الميت» لدى الإغـريق فى العـصـور المتـأخرة ولكنه بالقطع لم يكن «مسـتـورداً» من الخارج بصفة مطلقة. إذ يمكن أن نستشف وجود بعض الميول فى السلالة الإغريقية قبل فجر التاريخ. إنها ميول «هيلينيـة» خـالصـة دون أن يعنى ذلك إنكار التـأثيـر الخارجى المتمثل فى أفكار ومعتقدات نقلت من الديانات الأخرى وأسرعت بالميول الهيلينية نحو النضوج . وكانت

أهم ظاهرة تتسم بها الفترة القديمة فى التاريخ الإغريقى هى ظاهرة انتشار جمعيات أورفيوس وتفشى تعاليم هذه العقيدة بين الناس. فهى التى عرفتهم بفكرة العنصر الإلهى فى الروح البشرية بمعنى انها هى التى أوجدت نوعاً من القرابة بين الإنسان والإله. وجاء هذا المعنى بفضل القربان المقدس الذى يربط بين حياة الإنسان إلى آفاق النشوة والوجد أو الانجذاب، وهو مستوى لم يصل إليه الإغريق من قبل . والعقيدة الأورفية هى التى وضعت حداً للصراع بين الجسد والروح فأوصت بإصرار على طهارة الجسد عن طريق مباشرة الطقوس والحفاظ على إقامتها حتى تتطهر الروح من دنس الذنوب. وهذه العقيدة هى التى فصلت الدين عن الدولة لأن الدين أصبح اهتماماً فردياً يشكل جانباً هاماً من الحياة اليومية لدى كل عضو من أعضاء الأخوة الأورفية. كانت الرسالة الأورفية تخاطب العالم كافة باعتبار أن مهمتها هى التبشير بالخلاص والتحذير من النشور عندما يقوم الحساب بعد الموت ويتم التطهير وتتوالى حياة بعد أخرى تمر فيها الروح وتحصل من خلالها على الخلود بفضل الطهارة[١٦].

احتلّت إذن فكرة الحياة فى العالم الآخر وخلود الروح فى العقيدة الأورفية مكانة أكثر بروزاً ، وتتخذ معنى أكثر وضوحاً منها فى أية عبادات أخرى قديمة عرفها الإغريق - ويبدو ذلك جلياً من الألواح التى عثر عليها فى جنوب إيطاليا - الإغريقى وكريت. فعلى هذه الألواح يرجع شذرات من نشيد طقسى نظم للطوائف الأورفية فى مطلع القرن الخامس ق. م[١٧]. ومن الملاحظ أن الأفكار التى تعبر عنها هذه الشذرات تتمتع بقدر وافٍ من الخيال الدينى. فبعد أن تتجنب روح المتوفى مخاطر الطريق إلى العالم السفلى تخاطب حراس «بحيرة الذاكرة» من مركز الألوهية قائلة: «إننى ابنة الأرض والسماء ذات النجوم، أتيت من منبت إلهى وأنتم أنفسكم لتعرفون ذلك تمام المعرفة»[١٨]. وينبغى الا يفوتنا التنويه إلى الحقيقة الهامة وهى أن الحصول على صفة الخلود يستند اساساً إلى وجود عنصر ربانى فى طبيعة الروح الإنسانية. فأصل الإنسان كما نفهم من هذه الشذرات الأورفية هو نفس الأصل الذى يعطيه هيسيودوس للآلهة.

ولقد لعبت هذه العقيدة الأورفية وتصورها لعالم السفلى دوراً حيوياً وتأثيراً ملموساً فى الفكر الإغريقى منذ عصوره الكلاسيكية. إذ عثرعلماء الآثار حديثاً فى مدينة فرسالوس بمنطقة ثيساليا على وعاء برنزى يرجع إلى منتصف القرن الرابع ق.م ويحتوى على لوح ذهبى يحمل نقشاً عبارة عن مقطوعة شعرية تقول:

على الجانب الأيمن من قصر هاديس ستجد ينبوعاً.

وبالقرب من هذا الينبوع تقف شجرة سرو بيضاء

احذر الاقتراب من هذا الينبوع. وبعد ذلك ستجد مجرىً رطباً ينبع من بحيرة الذاكرة يقف عليه الحراس وسيسالونك لماذا اتيت؟ فاكشف لهم النقاب عن الحقيقة السافرة كلها : قل لهم إننى ابن الأرض والسماء ذات النجوم حتى اسمى فهو من النجوم ايضاً.

لقد جف حلقى من الظما فاسمحوا لى ان أشرب من ينبوعكم .

هنا ينتهي نقش فرسالوس الذى وصلنا بصورة مهلهلة. ولحسن الحظ وصلتنا لوحة أخرى من بيتيليا petelia بجنوب إيطاليا، جاءت وكأنها تكمل السطور الباقية من نفس فرسالوس إذ تقول :

«وسيسمحون لك بالشراب من الينبوع المقدس وعندئذٍ ستصبح السيد الحاكم بين الأبطال الآخرين» .

فهذه إذن إرشادات أورفية لأرواح الموتى المسافرة إلى العالم الآخر أو هى «دليل السفر» Viaticum فى العالم السفلى فمن اتبع هداه ضمن الخلود[١٩] .

إن بقايا القبور الإغريقية وما تبقى من نقوش عليها لتشهد - مؤيدة مصادرنا الأدبية - على اهتمام الإغريق القدامى بمسألة الحياة بعد الموت، وطبيعة الروح. على أية حال فإن سؤالاً هاماً يتبادر الآن إلى الأذهان ألا وهو: هل كان الشعور بالخوف أو الشعور بالاطمئنان والحب هو السائد بين الإغريق فى تعاملهم مع أرواح موتاهم وأشباحهم؟ يرى غالبية الباحثين أن شعور الخوف هو الأكثر شيوعاً والأقدم وجوداً، بل وهو العامل الرئيسى فى نشأة عبادة الموتى حول القبور. بيد أن هؤلاء الباحثين أنفسهم لا ينفون وجود شعور الاطمئنان والحب أحياناً من جانب العباد نحو معبوديهم من موتى وأشباح. وجدير بالذكر أننا لانكاد نجد أية إشارة عند هوميروس للخوف من الأرواح والأشباح. فعلى الرغم من أن أوديسيوس يعترف صراحة بأن «خوفاً طفيفاً قد اعتوره» عندما احتشدت من حوله جماهير الأشباح فى العالم السفلى (الأوديسيا» الكتاب الحادى عشر بيت ٤٣)، بيد أننا نلاحظ أنه لا هوميروس ولا أبطاله يظهرون أى خوف حقيقى ولا يضمرون خشوعاً دينياً أو رهبة من الأشباح والأرواح[٢٠].

يبدو أن هوميروس لم يكن يعرف الدنس (miasma) الناجم عن التعامل مع الموتى والذى يشير إليه هيسيودوس الذى تعتبر شهادته الأولى من نوعها إذ يقول : **قد عاد لتوه من إحدى الجنائز لأنها تجلب سوء الحظ** («الأعمال والأيام» بيت ٧٣٥). ومما لا شك فيه أن الاعتقاد فى أن الاتصال بالموتى يجلب الدنس على الأحياء فكرة قديمة جداً ليس فقط عند الإغريق بل ولدى شعوب قديمة أخرى. ولكنها كانت تظهر بوضوح فى فترة أخرى مما ينعكس على عادات المجتمعات وتصرفات الأفراد تجاه الموتى. فعندما يسيطر هذا الاعتقاد على عقول الناس نجدهم يصدرون الأوامر ويسنون القوانين بمنع دفن الموتى داخل المنازل أو حتى داخل أسوار المدينة. ومن ثم فإن دراسة عادات الدفن ونظام بناء القبور ومواقعها تسهم إسهاماً كبيراً فى محاولة استجلاء طبيعة العلاقة بين الأحياء وموتاهم.

ومن الملاحظ أن العالم الموكينى. نسبة إلى الحضارة الموكينية - كان على علاقة سلام ووئام مع موتاه إذ بنيت المقابر بالقرب من المنازل أى داخل أسوار المدينة. أما فى العصور الكلاسيكية فلقد سادت بين الإغريق عادة إبعاد الموتى إلى ما وراء أسوار المدينة ودفنهم فى «مدن» خاصة بهم فكلمة نكرو بوليس mekro polis تعنى مدينة الموتى، فى مقابل مدينة الأحياء polis ولا تفسير لهذه الظاهرة سوى سيطرة مشاعر الخوف والتشاؤم والخزعبلات على عقول الأحياء وقلوبهم. فهم ربما قد عرفوا الشىء الكثير عن شرور الأشباح وغضب الأرواح وربما لم يعرفوا شيئاً عن انتشار الأوبئة بسبب التصاق

المقابر بالمنازل. وينبغى ألا ننسى بعض الاستثناءات التى نستدل على وجودها فى العالم الإغريقى. فمثلاً يرد عند بلوتارخوس أن المشرع ليكورجوس سمح للإسبرطيين بأن يدفنوا موتاهم داخل أسوار المدينة وأن تكون مقابرهم إلى جوار منازلهم وكان يقصد بذلك تخليص مواطنيه من المخاوف والخزعبلات. ومن ثم فإن عبادة الموتى فى أسبرطة ترجع فى شيوعها إلى عامل الحب لا الخوف على الأقل منذ القرن السادس ق. م. ولكن مثل هذه الاستثناءات ليست بالكثرة التى تخل بصدق القاعدة العامة وهى الخوف من الموتى ودفنهم خارج الأسوار. فلقد طبقت هذه القاعدة بصورة مطلقة فى أثينا إبان عصورها المتأخرة ذلك أن افلاطون يحكى بأنه فى العصور الباكرة سمح باختلاط المقابر بالمنازل[٢١].

وسن قانون فى مدينة سيكيون - كما يقول بلوتارخوس - يحرم دفن أى ميت داخل الأسوار. وهو قانون أوجبته - كما يقول نفس الكاتب - مخاوف وخزعبلات قوية التأثير. بيد أن أهل سيكيون حرصوا فى نفس الوقت أن يمنحوا شرف الدفن داخل أسوار المدينة وبصورة استثنائية لبطلهم أراتوس Aratos . فبعد أن استشاروا عَرَّافة دلفى احضروا عظام هذا البطل من الآخيين واختاروا أهم موقع فى المدينة ليبنوا له فيه قبراً وكرموا مثواه باعتباره «المؤسس» Oikistes و«المنقذ» soter[٢٢] . ولدينا أدلة كافية على أن مثل هذا الامتياز كان يمنح بصفة عامة لمؤسس أية مستعمرة حيث كان يعبد بوصفه بطلاً بعد موته. والعامل الرئيسى فى هذه العبارة هو رغبة أفراد الشعب فى أن يحتفظوا بروح هذا البطل المؤسس والمتوفى الحبيب. بينهم ومعهم داخل أسوار المدينة التى أسسها هو نفسه.

وعندما كان نظام الحكم فى ميجارا أرستقراطياً ودورياً - نسبة إلى السلالة الدورية - وذهب بعضهم ليستشير عرافة دلفى سعياً لفهم نبوءة غريبة لديهم تقول «ستزدهر مدينتكم إذ قبلتم الحوار مع العدد الأكبر». فأخذوا هذه النبوءة على أنها نصيحة من الإله أبوللون بإشراك عامة الشعب فى أمور الدولة أى تحويل نظامهم السياسى من الأرستقراطية إلى الديمقراطية. ولكن المعنى الحقيقى للنبوءة كما اكتشف أهل ميجارا فيما بعد هو أن البشرية ستزداد عدداً إذا انضم الأموات إلى الأحياء. وهكذا قرروا بناء القبور داخل أسوار مجلسهم وبذلك أشركوا موتاهم - وهم العدد الأكبر - فى مناقشاتهم وخططهم الوطنية[٢٣] .

وعندما كان الخوف يزداد ويتعمق الاعتقاد فى حدوث دنس عند التعامل مع أهل العالم الآخر، وعندما تتسع دائرة الخزعبلات حول الأشباح والأرواح كان الناس يؤمنون بأنه حرام أن يكذب المرء أو يتكلم بسوء عن الموتى وأرواحهم فهم أفضل وأكثر قوة من الأحياء، الميت إذن أفضل من الحى وأقوى، هذا ما يذكره بلوتارخوس فى مقطوعات اقتطفها من المؤلف يوديموس Eudemos الذى كتب «فى الروح» ويقول يوديموس - وفقاً لما يرد عند بلوتارخوس - إن هذا الاعتقاد قديم قِدَم الزمن بحيث لا يمكن تاريخه بدقة[٢٤]. ولا يمكننا أن نحدد الزمن الذى بدأ الناس فيه يطلقون على الأرواح صفة الأفضل hoi Kreittones وهى صفة توحى بالعبادة. وينقل بلوتارخوس أيضاً عن أرسطو الاعتقاد بأن الأموات هم الأفضل والأقوى من الأحياء beltiones kai kreittones ولكن أوديسيوس عند

هوميروس هو أول من نطق بهذا المعنى حيث يخاطب المربية قائلاً إنه ليس من الحق أن يتعالى المرء على أناس قُتلوا (الأوديسيا الكتاب الثانى والعشرون. بيت ٤١٢)، وكان الخوف هنا من انتقام الآلهة nemesis.

ونلمح الخوف من انتقام الأشباح نفسها فى العادة التى سادت بلاد الإغريق وكان الناس بمقتضاها يمرون فى صمت تام على القبور خشية أن يثير اللغو أشباح الموتى فتؤذى المارة[٢٦]. ويسجل سترابون شيوع هذه العادة فى إريتريا `Eretria بجزيرة يوبويا حيث كان الناس يصمتون كلما اقتربوا من قبر - أو معبد - البطل ناركيسوس[٢٧].

وهكذا يتطور الأمر فيكتسب شبح الميت عند الإغريق لقب «الصامت» (Siggelos) فيتحدث عنه بهذا اللقب أفراد عامة الشعب[٢٨].

إنه لمن أكثر الظواهر البدائية شيوعاً وقدماً الاعتقاد باستمرار حياة الموتى فى القبور، إذ ينهضون منها أحياناً فى هيئة جسدية كاملة إما ليمدوا يد العون لأصدقائهم المقربين أو لإنزال الضرر والأذى بالأعداء المكروهين. هكذا كان شبح أوريستيس يتجول ليلاً فى شوارع أثينا يضرب من يصادفه وينهب ما يجده. ولذلك انتشرت عادة بدائية وحشية تعرف باسم «ماسخالياسموس» (maschaliasmos) حيث كان القاتل بمقتضاها يحرص على قطع أوصال فريسته ولا سيما يداه وقدماه ثم يوثقها برباط متين حول رقبته وذلك لكى يحول بين شبح القتيل وبين محاولة الانتقام أو الأخذ بالثأر لنفسه.

فأنىّ ينهض هذا القتيل من موته وقد فقد ذراعيه وقدميه!؟ ومن المؤكد أنه يمكن مقارنة هذه العادة بأخرى شاعت بين الأستراليين البدائيين سكان البلاد الأصليين. إذ كان القاتل أيضاً يقطع إبهام القتيل حتى لا يستطيع شبحه أن يصيب القاتل بسهامه[٢٩].

وفى ظل الاعتقاد فى حياة القبور وفى البقاء بعد الموت كان لابد أن تكون لأرواح الموتى آلهتها الخاصة الأكثر ملاءمة لظلام الموت وجو القبور، حتى تجد الأرواح ما يتلاءم مع طبيعتها وعالمها. ولا شك فى أن الأفكار التى راجت فى بلاد الإغريق حول الموت قد أثرت على نظرتهم للحياة. وفى الحقيقة نجد أن فكرة الموت وبقاء الروح بعده حية لها تأثيرات عميقة فى سائر نواحى النشاط اليومى والأدبى والثقافى عبر كل العصور الإغريقية بل كان لذلك تأثير ملموس فى النظريات الفلسفية، وهذه كلها أمور تحتاج لى وقفات متأنّية بإذن

الهوامش :

(١) M.P. Nilsson, Ahistory of Greek Religion. Transl. by F.J. Fielden (New york 1964), p. 102` 103

(٢) يمكن الرد على هذا الجزء من كلام فارنل بالإشارة إلى أن أشعار هوميروس لا تعكس معتقدات العصر الموكينى إبان القرنين الثانى عشر والحادى عشر فقط وإنما تعكس أيضاً معتقدات العصر الذى عاش فيه هوميروس نفسه. وفى كثير من الأحيان يصعب على الباحثين معرفة ماإذا كانت هذه الفكرة أو تلك تنتمى إلى عصر أبطال هوميروس أو إلى عصر الشاعر نفسه. والمحك الرئيسى فى حسم مثل هذه الأمور الخلافية يتمثل فى الاكتشافات الأثرية التى يتم التوصل إليها فى مراكز الحضارة المينوية والموكينية. على أية حال عن الخلط الزمنى (anachronism) فى ملحمتى هوميروس راجع:

أحمد عتمان : الأدب الإغريقى تراثاً إنسانياً وعالمياً. الطبعة

الثانية (دار المعارف، القاهرة ١٩٨٧، ص ١٧ وما يليها.

(٣) L. R. Farell, Greek Hero - cults and Ideas of immortality (Oford 1921), p 3.

(٤) Nilsson, op . cit./ p. 139.

(٥) Farnell, op. cit. ip. 5 - 7 .

(٦) إلبينور هو أحد رفاق أوديسيوس وكانت الساحرة كيركى قد مسخته خنزيراً ثم أعادته إنساناً مرة أخرى. ذلك أنه كان قد أسرف فى شرب الخمر فوق سقف كيركى فوقع وانكسرت رقبته. المهم أن شبحه كان أول الأشباح التى التقى بها أوديسيوس فى العالم الآخر.

(٨) Farnell, op.cit., p.9.

(٩) Hom., od. xi 473 - 6.

(١٠) Nilsson , op. cit., p. 137 - 8 .

(١١) Plut., Consol.ad Apoll.,113.

(١٢) Farnell, op.cit. ,p. 346-7 .

(١٣) Nilsson, op. ,p. 212-3 .

(١٤) Farnill,op.cit.,p. 374 -5,Idem,The Cults óf the Greek States (V vols,oxford university press 1896 - 1909) vol. Vp. 107 -8, 150 -151, 161 - 172 .

(١٥) E.Rohde, psyché. The cult of souls and Belief in Immortality amony the Greeks. Transl. from the 18 th ed. by. W.B. hillis (London 1925) p.253 ff.,ch. Nilsson, op. cit., p. 209 - 211, W.K.C. Guthrie, the Greeks and thein Gods (London 1962) p. 179 ff..

والرأى المطروح هنا يعنى أن فكرة خلود الروح ليست إغريقية أصيلة لأن عبادة ديونيوس نفسها وفدت إلى بلاد الاغريق من الشرق.

(١٦) Farnell, op. cit., p. 402.

(١٧) J. E. harrison, prolegomena to the Study of religion (Cambridge 1903), P. 660 - 674.

(١٨) Farnell, Op. cit., p. 375.

(١٩) N. M. Verdelis, Archaiologike Ephemeris (1950 - 1951) p. 99.

(٢٠) J. G. Frazer, the Belief in Immortality and the Worship of the Dead (Vols III, London 1913) p. 152 - 8 cf. Farnell, op. cit., p.347.

(٢١) Plato, Minos, 315D.

(٢٢) Plut., Vit. Arat., 53, Polyb., Viii 14.

(٢٣) Paus., I 43.3, cf. G. Méautis, L;Oedipe â Colone et le culte des heros (neu chatel 1940) p. 9.

(٢٤) Plut., Consol. ad Apoll., 27, p. 115 B.

(٢٥) I bidem.

(٢٦) Schol. Aristoph. AV. 1490, Hesych. S.V. Kreittones.

(٢٧) Strabo, P. 404.

(٢٨) Farnell, op. cit., p. 100 - 101.

(٢٩) Nilsson, op. cit., p. 100 - 101.



يا حياتي!
يا كذاب !!
ميرسي!
ياااه .. تعرفي ..؟!
انت جميله قوي النهارده ياروحي
وياقول للزمن إيه ؟
جينين للعيش
أنا ... حامل!
والنبي.
وليد طاهر 1994
مع الاعتذار للشاعر سيد حجاب

منيرة عبد المنعم كروان



العالم الآخر فى الفكر الإغريقى

إن عادات الدفن التى مارسها الإنسان منذ العصر الباليوليثى تدل على اعتقاده بأن الموت ليس نهاية للوجود الإنسانى، بل إن الموتي سيواصلون حياتهم فى مكان ما بشكل ما إلى ابد الآبدين. ولقد كان الإيمان بوجود حياة آخرى بعد الموت عقيدة سائدة فى معظم الحضارات التى عرفها التاريخ الإنسانى وإن اختلف كل شعب عن غيره فى تصوره لهذه الحياة طبقا لشخصيته ومفاهيمه الحضارية.

فمنذ أن ادرك الإنسان حتمية الموت، شغل تفكيره بمشكلة ما بعد الموت، لأنه لم يستطع، بل لنقل لم يشأ أن يؤمن بفكرة أنه بموته ينعدم وجوده تماما ويتلاشى كأنه لم يكن التفكير فى الحياة الأخرى أو الوجود بعد الموت فيه كذلك تأكيد لأهمية الحياة الأولى، فلو أن حياة البشر انتهت بموتهم لكانت الحياة نوعا من العبث الذى لامعنى له ولا هدف.

ولقد شغل التفكير فى العالم الآخر، عالم ما بعد الموت، ذهن الإنسان فى كل زمان ومكان. ورغم أن كل شعب اختلف عن الآخرين فى تصوره لذلك العالم، فإن الأغلبية قد أجمعت على وجوده وأطلقت لنفسها عنان التفكير فى محاولة رسم صورته وتحديد التفاصيل.

ولقد كان **هوميروس** هو أول من قدم للإغريق تصوره لهذا العالم، وحكى لهم قصة خلقه. ففي ملحمة «الإلياذة» يحكى **بوسيدون** قصة خلق الكون فيقول إن الإخوة الثلاثة **زيوس** و **هاديس** و **بوسيدون** ولدوا من **كرونوس وريا** وقسمت بينهم جميع الأشياء، فأخذ كل منهم منطقته المخصصة له عن طريق القرعة، فكان البحر من نصيب **بوسيدون** وكانت السماء الفسيحة

والأثير من نصيب زيوس، أما الظلام الدامس فكان من نصيب هاديس.

فأول ملامح الصورة التى يرسمها هوميروس للعالم الآخر هو الإظلام، فالشمس الساطعة لا تصافح أشعتها وجوه الموتى سواء فى صعودها إلى كبد السماء أو حينما تهبط مرة أخرى إلى حضن الأرض، إنما يلف الموتى التعساء ظلام حالك.

والسمة الثانية للعالم الآخر عند هوميروس هى الكآبة. فعندما يلتقى أودسيوس بروح العراف تيرسياس، يبادره العراف بقوله:

«ما خطبك أيها التعس، لماذا تركت ضوء الشمس وقدمت إلى هنا، لترى الموتى ومنطقة لا مرح فيها؟»

فمملكة الموتى، كما يصورها هوميروس مكان كئيب لايسر القلب أو العين، مكان لا يعرف المرح ولا السعادة إليه طريقا.

ولقد تصور هوميروس أيضا أن العالم الآخر يقع فى مكان قصى فى أعماق الأرض، وأن هناك العديد من الصعاب والعقبات التى تجعل من المستحيل على غير الموتى أن يصلوا إليه، بل إن الموتى أنفسهم يصلون إليه بشق الأنفس.

كما تصور أن الموتى يحيون فى العالم الآخر على هيئة أطياف، إنهم يشبهون فى شكلهم العام ما كانوا عليه قبل الموت ـ بل يلبسون الملابس نفسها التى اعتادوا لبسها فى أثناء حياتهم، لكنهم مجرد «أطياف» فاقدة لكل القوة التى كانت تسرى فى عروقهم قبل الموت، وهو بالقطع شكل من أشكال الوجود يناقض تماما ما كان عليه المحاربون الآخيون الذين يصورهم هوميروس فى ملاحمه. لذلك كان من الطبيعى أن يتمنى أخيليوس لو ظل يعيش فوق الأرض، وإن عمل أجيرا فى خدمة آخر مهما كان حقيرا ضئيل الرزق، على أن يكون سيدا على جميع الموتى فى العالم الآخر.

وينقسم العالم الآخر عند هوميروس إلى قسمين: القسم الأول للعقاب، حيث يعاقب فيه أولئك الذين ارتكبوا جرائم فى حق الآلهة، مثل سيزيفوس وتانتالوس وتيتيوس والقسم الثانى للثواب فهو يشير إلى مكان يحيا فيه الأخيار يسمى «السهل الالوسى» حيث تسير الحياة فى سهولة ويسر. كما يشير إلى مكان آخر بهيج تسكنه أرواح الابطال ويسمى «جزر المباركين» حيث تنبت أجمل الزهور. ويمكننا أن نحكم على الصورة التى رسمها هوميروس للعالم الآخر بأنها صورة ضبابية، فلا يمكن أن نلمح فيما كتبه تصوراً لتفاصيل حياة الموتى فى عالمهم: كيف يقضون أوقاتهم فى هذا العالم وماذا يفعلون فى حياتهم اليومية؟ وما هى الأسس الأخلاقية التى بناءً عليها تم تحديد المكان الذى سوف تسكنه أرواح الموتى، وهل هناك اختلاف فى درجات المصير الواحد، العقاب والثواب؟؟

ولقد ظلت هذه الصورة الهومرية الضبابية للعالم الآخر سائدة ردحا من الزمن، لكنها بدأت تتغير وبدأت معالمها تتضح بالتدريج، فقد ساعدت العبادات السرية المعروفة بالأسرار فى زيادة وضوح معالم الآخر فى ذهن الإغريق إذ كان هدف هذه العبادات هو ضمان حياة سعيدة للإنسان فيما بعد الموت وكان أشهر هذه العبادات «الأليوسية» ، « والاورفية». وعلى الرغم من اشتراك «الاليوسية»، و «الاورفية» فى الهدف

واهتمامهما بمصير الإنسان فى العالم الآخر، فإن بينهما اختلافات جذرية.

فالاليوسية مجموعة من الطقوس والممارسات تعد من يقوم بها بحياة سعيدة بعد الموت. فى حين كانت **الأورفية** نمطاً للحياة يستطيع من يسير على هداه أن يطمع فى التخلص من عنصر الشر فى تكوينه لتسمو روحه، وهكذا ينال المصير الأفضل بعد الموت. فالأسرار الاليوسية لا تلزم أتباعها ومريديها بسلوك معين فى حياتهم اليومية، وإنما هى مجموعة من الشعارات والطقوس التى يقال أن من يقوم بها ينال السعادة فى العالم الآخر أيا كان سلوك فى الحياة. لذلك ثارت حولها التساؤلات المستنكرة. يقول أحد الفلاسفة ساخرا «هل ينعم لص فاجر بحياة سعيدة فى العالم الآخر لمجرد أنه حفظ هذه التعاويذ وقام بأداء هذه الطقوس فى حين يحرم من ذلك المصير رجل صالح لمجرد أنه لم يقم بها؟» «كما سخر منها كذلك ،لشاعر الكوميدى الشهير **ارستوفانيس** فى مسرحياته.

أما جوهر العقيدة الأورفية فيكمن فى فكرة أن الإنسان قد خلق من عنصرى الخير والشر وأنه يجب عليه أن يتبع نظاما يوميا حافلا بالنواهى الأخلاقية كى يقضى على عنصر الشر فى نفسه، ومن ثم ينال الخلود الإلهى بعد موته.

ويعتقد معظم العلماء أن العقيدة الأورفية بدأت تتلمس طريقها إلى الوجود مع بدايات القرن السادس ق.م.، وأنها صارت فى القرنين الخامس والرابع ق. م أقوى المذاهب الدينية وأكثرها تأثيرا. وتجمع الآراء على أن كثيرا من تعاليم الأورفية إن لم تكن كلها، مأخوذة عن الديانة المصرية القديمة.

ويعتقد جلبرت مورى G.Murray أن العقيدة الأورفية قد ظهرت كرد فعل للإحباطات والهزائم التى لونت القرن السادس ق. م بعد انحسار موجة إقامة المستعمرات، والحروب التى عكرت صفو الحياة فى معظم المدن الإغريقية، فانبثقت حركة دينية قوية، تبلورت فى العقيدة الأورفية، كمحاولة للتسامى على الواقع المرير والتطلع لحياة أخرى بعد الموت ينعم فيها الأتقياء بخلود أبدى ويشقى فيها الأشرار بعذاب مقيم. بعبارة أخرى لا يمكننا دراسة العقيدة الأورفية كظاهرة دينية منفصلة؛ ولكن يجب أن توضع فى السياق العام لتلك الفترة باعتبارها صورة للتمرد الذى شهدته المرحلة على الديانة السلفية التقليدية.

ولقد جعلت العقيدة الأورفية جل اهتمامها منصبا على الحياة بعد الموت. وكان شغلها الشاغل كيف تصل الروح بسلام إلى العالم الآخر دون أن تتخبط فى الدروب المتشابكة، ودون أن تحيد عن طريقها وسط الممرات المتشابهة. فكان على معلمى الأورفية أن يلقنوا الروح ما ستفعله لتهبط بسلام، وما سوف تقوله لحراس العالم الآخر حتى يسمحوا لها بالمرور والاستقرار فى أرض الأبدية والخلود.

ولقد تبلورت هذه التعليمات فيما يسمى «**الألواح** الذهبية»، أو «**الألواح الأورفية**»، التى توضع مع الميت فى قبره أو تعلق فى عنقه على هيئة تمائم لتكون مرشدة فى عملية النزول للعالم الآخر، وهى تشبه إلى حد بعيد «**كتاب الموتى**» الذى حرص المصريون القدماء على وضع بعض نصوصه مع موتاهم فى القبور للهدف ذاته.

ولقد ساعدت العقيدة الأورفية فى توضيح معالم صورة العالم الآخر فى ذهن الإغريق فبدلا من تلك الصورة الهلامية التى يلفها الضباب والتى رسمها **هوميروس** وصفت الألواح الأورفية العالم الآخر بدقة، وتصورت أنه يشبه الأرض التى نحيا عليها، لكن أكثر جمالا وروعة، ملىء بعيون الماء والأشجار، ولم يعد الموتى أطيافا هزيلة تعمهم بكلمات غير مفهومة لكنهم أصبحوا فى حالة أشبه بحالتهم وهم أحياء. لذلك لم يكن من المستغرب أن يصف شاعر مثل **بنداروس** (٥١٨ـ ٤٣٨ق.م) تلك الحياة التي سيحياها الأبرار في النعيم بتفصيلاتها الدقيقة.

ففى إحدي الشذرات الباقية من «**المراثى**» يقول **بنداروس** عن أتباع العقيدة الأورفية:

«مبارك هو ذلك الذي تلقى هذه الأسرار قبل موته، لأنه قد عرف نهاية الحياة وعرف أصولها الإلهية التى وضعها زيوس. لذلك فإنه سينعم بضوء الشمس الساطع حين يسود عالمنا الظلام. وتمتد المروج مليئة بالزهور القرمزية أمام مدينتهم حيث الظلال الوارفة التي تنشرها أشجار البخور، وحيث تطرح الأشجار ثمارا من ذهب. ولسوف ينعمون بحياتهم فيركب بعضهم الخيل ويشاركون في الاحتفالات الرياضية فى حين يلعب بعضهم النرد، بينما يجد آخرون لذتهم في العزف على الهارب. وتشيع بينهم البهجة وتفوح الأرض بعبق جميل، بينما هم يفدون من كل فج ويتزاحمون حول مذابح الآلهة».

هذه بالقطع صورة جديدة للعالم الآخر مختلفة تماما عما جاء فى ملاحم هوميروس فبدلا من الظلمة والكآبة، ملأ ضوء الشمس الساطع المكان الذى بدأت تكسوه الألوان المبهجة وشذى الزهور ورائحة البخور، ولم يعد الموتى أشباحا وأطيافا شاردة الذهن هائمة على وجوهها، بل اكتست العظام لحما ودبت فى الأجساد الحيوية، أى انقلب الموت إلى حياة تسرى فى الأوصال. بل إن أنغام الموسيقى بدأت تتسلل إلى عالم الموتى لتحيله إلى عالم يلفه المرح والبهجة بعد أن كان المرح لا يعرف إليه طريقا.

وهذه الصورة الوردية التى رسمها **بندوراس** لنوع الحياة التى تنتظر الأخيار لا تعنى أنه لم يتصور بالتحديد الجانب الآخر للعالم الآخر ونعنى به العقاب. فهو يصف العذاب المقيم الذى لا تستطيع عين أن تراه والذى تناله الأرواح الشريرة.

وتجلت هذه الرؤية المحددة للعالم الآخر فيما رسمه الرسام الشهير **بوليجنوتوس** وكان معاصرا **لبندوراس** - عندما رسم على إحدى قاعات معبد دلفى صورة لزيارة **أودسيوس** للعالم الآخر تلك الصورة التى وصفها **هوميروس** فى الأوديسا «غير أن الصورة التى رسمها **بوليجنوتوس** جاءت مخالفة تماما لما صوره **هوميروس**، لأنها كانت انعكاسا لما ساد المجتمع من أفكار جديدة أدخلتها العقيدة الأورفية و المذاهب الفلسفية المعاصرة. لذلك جاء تصوره للعالم الآخر مليئا بالفتيات الجميلات المتوجات بالورود والأزهار يلهين فى مرح وصخب، كما رسم المباهج التى يتمتع بها الموتى.

ولم يغفل **بوليجنوتوس** تصوير من يسامون العذاب فى العالم الآخر. فيصور **تانتالوس** و **سيزيفوس** و **تيتيوس** الذين وصفهم **هوميروس** من

قبل لكنه يضيف إليهم آخرين يعاقبون على أساس أخلاقي بحت: فالابن الذى لم يرع أبويه يعاقب، وأولئك الذين لم يتلقوا تعاليم الأورفية بحمل الماء فى آنية مكسورة. وهناك عائلة كاملة تصب الماء فى جرار مثقوبة لأنها كانت تستخف بتلك الشعائر والطقوس فى أثناء حياتها.

تعتبر العقيدة الأورفية خطوة كبرى فى تطور الديانة الإغريقية، وفي تاريخ الفكر الدينى عامة؛ لأنها أكدت على العلاقة بين أفعال الإنسان فى حياته ومصيره فيما بعد الموت. فقد كانت الآلهة هى المحور الأساسى عند **هوميروس** الذى يحدد مصير الإنسان فى العالم الآخر: فمن ينحدر من سلالتهم أو يرتبط معهم بصلة النسب ينال المصير الأفضل فى السهل الآلوسى وفى جزر المباركين (مثل **مينيلاوس**) ومن يخطئ فى حقهم يعاقب أشد العقاب (مثل **تانتالوس** و **سيزيفوس** و **تيتيوس**). أما الأسرار أو العقيدة الأليوسية فقد استبدلت بشرط الانتساب للآلهة لينال المصير الأفضل بعد الموت، شرط تلقى هذه الأسرار، وبذلك اتسع الأمل فى أن ينعم قطاع أكبر من البشر بحياتهم فى العالم الآخر، وأصبح من حق كل من تلقى تعاليم الأليوسية أن يأمل فى مصير أفضل وحياة أسعد بعد الموت. ولم يظهر التأكيد على الجانب الأخلاقى والارتباط بين سلوكيات الإنسان فى حياته ومصيره فى العالم الآخر سوى فى العقيدة الأورفية، لذلك كانت الأورفية علامة بارزة فى تاريخ تطور الفكر الدينى الإفريقى.

أما **سقراط** ـ الفيلسوف الشهير ـ فقد أضفى مزيدا من الرومانسية على صورة العالم الآخر فى ذهن معاصريه، لأنه اعتبره المكان الذى ينال فيه الحكماء ما كانوا يبغون من نقاء بعد أن يتخلصوا من صحبة الجسد. وهذا التصور المثالى للموت الذى جاء على لسان **سقراط** مبعثه نظرية **أفلاطون** القائلة بثنائية تركيبة الإنسان: جسد فان وروح خالدة.

ولقد آمن أفلاطون أنه فى أثناء حياة الإنسان يحاول الجسد أن يهبط بالروح إلى عالم اللذات الحسية، بينما تحاول الروح أن تسمو بالجسد إلى عالم الروحانيات والمثل. ومن ثم نظر إلى الموت على أنه انتصار للروح، تهبط بعده إلى العالم الذى يمكنها أن تعيش فيه مع مثيلاتها فى نقاء خالص وخلود أبدى. ولقد تأثر أفلاطون بالعقيدة الأورفية التى كانت متأثرة بدورها بالديانة المصرية القديمة، لذلك جاء وصفه للعالم الآخر قريبا من التصور المصرى.

فقد تصور أن الطريق إلى عالم الموتى ملىء بالصعاب وبه العديد من الطرق المتشعبة والمتشابكة، لذلك كان من الضرورى أن يصحب الموتى مرشد يدلهم على الطريق حتى لا تتوه الروح فى الطرقات، وهو نفس التصور المصرى. كما جاء تصوره لعملية محاكمة الموتى على درجة كبيرة من التجديد والوضوح، فهناك ثلاثة قضاة يحاكمون الموتى: **مينوس** و **رادامانثوس** و **إياكوس** ولكل منهم اختصاصه **فرادامانتوس** يحاكم الأسيويين **وإياكوس** يحاكم الاوربيين، بينما تحال إلي **مينوس** تلك الاحكام التى لا يصل فيها أحدهم إلى قرار محدد.

وبعد إعلان الحكم وتحديد المصير يسير الموتى فى الطريق المؤدى إلى حيث يستقرون فى حياة ما بعد

الموت. فالأخيار يسلكون الطريق الأيمن الصاعد إلى السماء، بينما يسلك الأشرار الطريق الأيسر المؤدى إلى تلك الحفرة التى لا نهاية لها، تارتاروس. وهو فى وصفه هذا يقترب كثيرا من تصور المصرى للعالم الآخر والطرق المؤدية إلى حقول الأبرار وإلى الجحيم.

وحسب التصور الإغريقى فإن رحلة الإنسان إلى العالم الآخر تبدأ بزيارة إله الموت له. وإله الموت، ثناتوس، هو ابن ربة الليل، وشقيق إله النوم، وهو مكروه من الجميع، بشرا وآلهة، لقسوة قلبه، فهو لا يرحم صغيرا أو ضعيفا، بل يفرق بين الأم ووليدها، وبين الولد وأبيه وبين الزوج وزوجته. وهو لا يستمع لتوسلات الملتاعين، بل يأتى بمنظره المرعب وملابسه السوداء حاملا سيفه البتار، ليحيل الحياة إلى موات؛ فاستحق بذلك كراهية الجميع. وهو ذو وجه عبوس، إذ تلمع عيناه ببريق أسود مخيف من تحت حاجبيه المعقودين وجبينه المقطب. ولقد تخيله الإغريق بجناحين، وذلك على ما يبدو كى تسهل حركته، ويستطيع أداء مهمته فى كل مكان.

وحين يأتى الموت للإنسان تنتهى صلته بعالم الأحياء وتبدأ رحلته إلى العالم الآخر، قاطعا ذلك الطريق البغيض الملئ بالعقبات. وأول هذه العقبات نهر ستيكس (ومعناه الكريه) الذى يعبره الموتى بمساعدة الملاح العبوس خارون، الذى يصيح فى وجه كل من يتلكأ فى ركوب قاربه العتيق. وعلى بوابات مملكة الموتى يربض ذلك المخلوق البشع كربيروس ليمنع كل من يحاول الهروب من العالم الآخر ويفتك بكل من يحاول دخول عالم الموتى وهو على قيد الحياة. ولقد صورت الأساطير كربيروس فى صورة كلب ضخم له مائة راس، ثم أصبح فيما بعد يصور وله ثلاثة رءوس مخيفة وتخرج الثعابين من رقبته وظهره.

والعالم الآخر مملكة يعيش فيها الموتى، ويقوم بإدارة مقاليد الحكم فيها مجموعة كبيرة من الآلهة، على رأسهم زيوس. فقد عبد الإغريق زيوس باعتباره كبير الآلهة، وباعتباره إله السموات والمتحكم فى البرق والرعد، كما عبدوه تحت اسم Zeus Meilichios باعتبار، إلها للعالم الآخر فهو كما تصوره يحاكم الموتى ويحاسبهم على آثامهم ويحدد لهم مصائرهم.

أما الإله هاديس فيجلس على عرش مملكة الموتى ويجانبه زوجته برسيفونى. وصورته يحوطها الغموض والرهبة بسبب ذلك الخوف الغريزى الذى يشعر به الأحياء تجاه الموت. ومن اللافت للنظر أن الإغريق كانوا يقدمون القرابين للإله هاديس بينما هم يشيحون بوجوههم إلى الخلف، وكأنهم يقولون أن هاديس هو الإله الذى لا يحب أحد النظر إلى وجهه، إنه إله الموت الذى يبعث ذكره الرعب فى القلوب.

والإله هاديس عند التراجيدى ايسخولوس إله عظيم عادل يحاسب رعيته من الموتى بما قاموا به من أعمال فى دنياهم، فهو لا يعاقبهم أو يكافئهم كيفما اتفق، كما أنه لا يتركهم دون حساب أو جزاء. لذلك يقول عنه الكورس فى إحدى المسرحيات:

«إن هاديس العظيم هو محاسب الفانين

فى العالم الواقع تحت الأرض، فهو يراقب كل شىء بعقله، كلوح تسجل عليه الكتابة».

أما برسيفونى شريكة هاديس فى عرشه فهى ابنة الربة ديمتير الشهيرة، ربة الخصب والنماء والزراعة

والخير. ولكن طبيعة دورها كملكة للعالم الآخر وعلاقتها بأعضاء مملكتها من الموتى، هى جوانب ما تزال غامضة إلى حد بعيد؛ إذ لم يوضح تفصيلاتها الموروث الأسطورى ولا الموروث الإغريقى، فلا تزيد الإشارات التى ترد حولها فى المسرحيات عن وصفها بأنها «زوجة هاديس وابنة ديميتر، أو «أنها سيدة العالم السفلى»، دون أن تضيف مزيدا من التفاصيل عن دورها كملكة للعالم الآخر. والموقف جد مختلف بالنسبة لإله آخر من آلهة العالم الآخر، إنه هرميس الذى تسهب الأساطير الإغريقية وكذلك المسرحيات فى الإشارة إليه وتوضيح طبيعة دوره وعلاقته بعالم الموتى فلم يكن هرميس إلها للتجار والرحالة واللصوص فقط ! بل كان «سيد الموتى» الذى يقودهم فى دروب العالم الآخر المتشابهة ومسالكه المتشعبة. وهو أيضا الذى يقود أرواح الموتى إذا ما دعت الضرورة إلى صعودها إلى عالم الأحياء.

أما «الإيرينيات» ربات الانتقام اللائى كن يسكن هاديس المظلم فقد كن يسببن الذعر والهلع لكل من يسمع اسمهن. ولقد اختلفت الآراء بشأن نسبهن. فأتباع العقيدة الأورفية يعتقدون أنهن بنات زيوس و برسيفونى أو هاديس و برسيفونى. لكن اتجاها آخر يحيط مولدهن بالغموض ويتصور أن وجودهن قديم قدم الزمن نفسه وأنهن أسبق فى الوجود من زيوس ومن آلهة الاوليمبوس أجمعين. والإيرينيات - كما تقدمهم المصادر الأثرية والأدبية - ثلاث من حيث العدد، لكنهن يعملن كفريق متجانس.

وبينما يقصر إيسخولوس مهمتهن على الانتقام ممن أهدر دم ذوى القربى، يوسع سوفوكليس دائرة اختصاصهن ويجعلهن لكل إنسان يقع عليه ظلم، فمهمتهن تأخذ فى الاتساع لتشمل عقاب كل من يخرق ناموس الكون. فعندما تقع جريمة ما أو يرتكب أحدهم خطيئة من الخطايا يرسل بهن هاديس - إله الموتى - كى ينتقمن ممن يرتكبون الجرائم ويقترفون الخطايا.

لقد آمن الإغريق - مثلهم مثل بعض الشعوب الأخرى - بأن دورة الحياة والموت تجمع بين عالمى الأحياء والموتى فى تناغم تام واتساق مذهل، فإن الأرض، الأم التى تلد الاشياء جميعا من إنسان وحيوان ونبات، تتعهدهم بالعناية والرعاية وتمنحهم القوة ثم لا تلبث أن تجمعهم فى رحمها مرة أخرى، لتعيد عملية الميلاد مرة ثانية. ويتكرر الميلاد والحصاد ما دامت الحياة مستمرة.

ولقد ازال هذا التصور لدورة الحياة رهبة الموت من نفوس البشر إلى حد كبير، لأن الموت لا يكون حينئذ النهاية المطلقة التى لا شىء بعدها سوى العدم، بل أن الحياة تتجدد مع كل ميلاد جديد.

وعندما تنتهى حياة الإنسان تضمه الأرض بين جنباتها، حيث يحيا فى عالم آخر خاص بالموتى. ورغم بعد الشقة بين عالم الأحياء وعالم الموتى، ورغم تصور الإنسان لوجود الكثير من العقبات والأخطار التى تقع بينهما، فإن الخيال الإنسانى تخطى كل ذلك وأقام علاقة مباشرة بين العالمين. لذلك عرفت كثير من الحضارات ما يعرف بقصص النزول، أى نزول بعض الأحياء، لسبب أو آخر، إلى عالم الموتى والعودة مرة أخرى إلى عالم الأحياء سالمين.

وأقدم هذه الرحلات التى حفظتها لنا الوثائق الأدبية رحلة الإلهة عشتار زوجة الإله تموز إلى مملكة الموتى

«او عالم اللارجعة» كما تسميه المصادر السومرية والبابلية. كما يحفل التراث الإغريقى بقصص نزول بعض الاحياء إلى عالم الظلمات والعودة مرة أخرى إلى النور. ومن أشهر هذه الرحلات، رحلة أودسيوس التى يصفها هوميروس فى الأديسيا. ويفرد لها الأنشودة الحادية عشرة ليصف تلك الرحلة وليتحدث عمن قابلهم أودسيوس فى العالم الآخر وما شاهده فيه. كما تورد لنا الأساطير الاغريقية قصة نزول أورفيوس إلى مملكة الموتى محاولا استعادة زوجته يوروديكى التى ماتت إثر لدغة حية سامة لها.

وهناك أيضا قصة نزول هراكليس إلى العالم الآخر. فقد كلف ـ من ضمن المهام الاثنتى عشرة الخارقة ـ أن يحضر الكلب ـ كربيروس الرهيب المكلف بحراسة بوابة العالم الآخر. ورغم ضراوة الصراع ينجح هيراكليس فى الإمساك بالكلب كربيروس ويعود إلى ساحة الملك يورشيوس، الذى كلفه بتلك المهام، وخلفه تلك الغنيمة الثمينة التى تجسد انتصاره على عالم الأموات، بعد أن أصبح قوة لا تقهر فى عالم الأحياء.

وإذا كان التراث الأدبى والأسطورى الإغريقى حافلا بقصص نزول البعض إلى عالم الموتى، فإن فكرة صعود أرواح الموتى إلى عالم الأحياء، تعد من الأفكار التى آمن بها الإغريق وكذلك بعض الشعوب الأخرى. فقد ساد فى بابل اعتقاد بأن الموتى يصعدون إلى العالم العلوى، عالم الأحياء، ويأكلون من القرابين التى تُقدّم سنويا فى ذكرى الإلــه تمــوز، إله الخصب و (النماء) وذلك فى شهر أغسطس (آب) من كل عام.

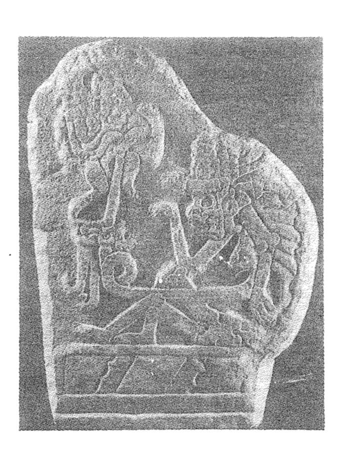
كما آمن المصريون القدماء بهذه الفكرة نفسها بل واعتادوا إشعال المصابيح فى اليوم الأخير من العام وفى اليوم الأول من العام الجديد، حتى تتمكن أرواح الموتى من رؤية طريقها بوضوح أثناء صعودها إلى عالم الأحياء وعند عودتها إلى عالمها مرة أخرى. كما ساد اعتقاد بين الفرس بأن أرواح الموتى تصعد إلى عالم الأحياء أثناء العيد الذى أطلقوا عليه Trajan، كما تصور الرومان أن أرواح الموتى تصعد أيضا إلى عالم الأحياء أثناء العيد المسمى Lemuris. بل إن عالم الاجتماع الكبير فريزر G.Frazer يورد العديد من الأمثلة التى تؤكد إيمان شعوب عديدة بمثل هذه الفكرة حتى يومنا هذا. كما تؤكد السيدة هاريسون Harrison استمرارية وجود مثل هذا الاعتقاد من خلال بعض الطقوس والشعائر التى ما تزال تمارس حتى الآن فى بلاد عديدة.

ومن أشهر الأعياد الإغريقية التى تصور الأحياء أن أرواح الموتى تصعد خلالها للاحتفاظ بالأحياء، عيد الانثيستيريا وكان يستمر لمدة ثلاثة أيام. وبعد انتهاء نهار اليوم الثالث للعيد كان الجميع ينهمكون فى طرد الأرواح لتنزل مرة أخرى إلى عالمها بعد أن انتهى العيد.

وكما نعرف من تاريخ الإغريق وكما تؤكد لنا المصادر الأدبية، كانت أرواح الموتى ـ جنبا إلى جنب مع الآلهة ـ هى أول ما يلجأ الإغريق فى أوقات المحن والأزمات متضرعين إليها أن تقف بجانبهم وتمد لهم يد العون والمساعدة. فلقد آمن الإغريق أن الموتى لهم أياديهم البيضاء التى تمتد بالمساعدة للأحياء، كما أن لهم أيادى تمتد بالبطش والأذى لمن لا يوقرهم ويظهر لهم الاحترام الواجب. وتحفل المصادر أيادى تمتد بالبطش والأذى لمن لا يوقرهم ويظهر لهم الاحترام الواجب. وتحفل المصادر التاريخية الإغريقية بأسماء العديد من

الشخصيات التاريخية والأسطورية التى قدسها الإغريق بعد موتها وعبدوها كأبطال أو كأنصاف آلهة.

لقد ظل الموت لغزاً محيراً لا تستطيع عقول البشر أن تفسره ورغم تعدد النظريات والمذاهب الفلسفية والمعتقدات الدينية التى تناولت ظاهرة الموت؛ فقد ظل الموت غامضاً، وسيظل كذلك لأنه الشئ الوحيد الذى لم يستطع الإنسان رغم كثرة منجزاته وعظمتها - أن يجد له علاجاً أو يفلت من بين براثنه. لذا لم يجد الإنسان - فى معظم الحضارات - سبيلاً أمامه سوى أن يأمل فى أن تستمر حياته بعد موته فى عالم آخر، اختلفت الشعوب فى تصورها له وفى كيفية حياة الإنسان فيه، وفى أسس تحديد المصير فيه ثواباً وعقاباً، لكنها اتفقت على وجوده.



سمية يحيى رمضان



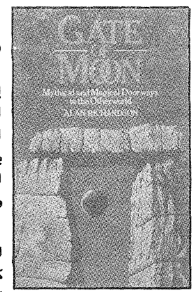
بوابة القمر

يشكل عرض هذا الكتاب ـ الذى تدرجه المكتبات الغربية تحت تصنيف «سحر وغيبيات» ـ صعوبة من نوع خاص. فهو مثل سائر هذه الكتب المضطلعة بالعالم الآخر شيق وسهل القراءة، إلا أن مرجعياته المتعددة من أسطورة وملحمة وخرافة وعلم نفس وكابالا يهودية وأديان هندية وتصوف إسلامى، لا تُستَدعى بشكل يفيد الأطروحة الرئيسية مباشرة، فى الوقت نفسه الذى تعمل فيه مثل هذه الإحالات على شحذ خيال القارئ دون أن تشبع عقله تماماً. وعلى كل حال فإن النقطة التى يرتكز عليها كتاب آلان ريتشاردسون هى أسطورة الملك آرثر وفى فرسان المائدة المستديرة، التى يتطرق من خلالها الكاتب إلى عرض وجهة نظره فى قضية السيادة المرتقبة للمبدأ الأنثوى (The-FeminiuePrinciple) وطبيعة البحث الذى بدأه فرسان آرثر عن الكأس المقدسة (التى شرب بها المسيح فى العشاء المقدس)، كما أنه يستعرض من خلال الأسطورة نفسها رأيه فى موضوع السحر والعصر الجديد الذى يوشك عالم اليوم أن يولد فيه. والكتاب مثير للاهتمام من حيث هو مصدر يدلنا على رموز وأنماط اعتمد عليها الفكر الأوروبى فى الكثير من محاور مخيلته التى طالما أبهرتنا تجلياتها العملية، وبالذات فى مجالات علوم النفس والعلوم الاجتماعية من ميثولوجيا وأنثروبولوجيا.

وأسطورة آرثر تحكى عن مجموعة من البشر عاشت فى مدينة طوباويه هى (كاميلوت) التى يعتبرها الكاتب نموذجاً أصلياً أو بدئياً على غرار فكرة يونج عن هذه النماذج، أى أنها رموز تأصلت فى اللاشعور الجمعى تعاد صياغتها كلما كانت بنا حاجة لذلك [١] وبالتالى فإن أبطال مثل هذه الأساطير لا يموتون)

وإنما يختفون عن رؤانا فى انتظار اللحظة المواتية التى يظهرون فيها ثانية لإنقاذ الأمة مثلاً أو لعبث روح جديدة فى الوجود عندما تضمحل الأشياء أو تسود الفوضى ويكون ظهورهم مسبوقاً بنبوءة وعلامات تدل عليهم.

وأسطورة كاميلوت التى تربط بين فصول هذا الكتاب العجيب أسطورة إنجليزية تقابلها فى تراثنا سيرة الزناتى خليفة. فآرثر يولد فى انجلترا فى وقت تسود فيه الفوضى؛ وتقول النبوءة أن منقذ البلاد يكون طفلاً من الشعب باستطاعته تخليص سيف سحرى من الصخرة المرشوق فيها السيف، وعندما يتوج آرثر ملكاً يبتدع فكرة المائدة المستديرة التى يدعو إليها الفرسان من جميع الأقطار (الأوروبية بالطبع). إلا أن فرسان المائدة المستديرة فرسان متميزون نبلاً وشجاعة وعطاءً وحباً للخير، وأكثر حرصاً على الشرف والطهارة عمن سواهم من الفرسان وذلك حتى يكونوا جديرين بمسعاهم الذى من أجله اجتمعوا وهو الحصول على ما يسمى بالكأس المقدسة The Holy grail التى استعملها السيد المسيح فى العشاء الأخير، كما أنها نفس الكأس التى تلقى يوسف الاريماتانى دم المسيح وهو على الصليب. وهذا المطلب أو المسعى هو انبل وأعظم ما يميز فرسان المائدة المستديرة، ويسمى The Quest أى البحث، بمعنى ما نقول له البحث عن الحقيقة، وإن كان قد انتفى هذا المعنى عن الإنجليزية المعاصرة حتى أنه اصبح يستعمل أحياناً على سبيل



غلاف الكتاب

السخرية فى محافل المثقفين الماديين(٢) والرحلة التى يقوم بها فرسان المائدة المستديرة بالرغم من انها رحلة حقيقية، إلا أنها تحمل معانى الرحلة الأخرى التى نعرفها نحن على أنها الدرب أو الطريق الصوفى؛ فلا تنجلى الحقيقة ولا يحصل على الكأس المقدسة إلا ذلك الفارس الذى أخلص تماماً فى بحثه وتغلب على شهواته وفاز برضا مليكه.

وعلى هذا فالكاتب يدعونا إلى التماثل، أو إلى استدعاء شخصية آرثر كى نستعين به على الولوج إلى عالم الغيب السحرى. والطريف أن ريتشاردسون يمدنا بالتدريبات التى تمكننا من ذلك من مثل أن يتخيل المرء أنه داخل إلى القاعة التى بها المائدة المستديرة، والتى كان يُترك بها مقعد خالٍ. هو المقعد الثالث عشر ويتبوأ مكانه وسط الفرسان الذين ينظرون إليه فى دهشة وإعجاب. بعدها يتخيل أنه والفرسان متشابكو الأيدى حتى يتواصلوا فى حلقة؛ ويخلف المائدة بعدها ضوء باهر ، ثم تظهر فجوة فى المنتصف؛ سوداء مفضية إلى نفق عميق لا قرار له ؛ فينطلق المرء بصفة يتمناها لنفسه مثل الشجاعة أو العلم ، فيظهر له النفق وكأنه ملكوت السماء متدثراً فى شموس وكواكب تحمل كلمته إلى مالا نهاية، ثم تغلق الفجوة شيئاً فشيئا حتى تعود المائدة إلى ما كانت عليه . والكاتب يدرج مثل هذه التدريبات لمن تستهويه فكرة البحث أو التواصل مع العالم الآخر. وهو يسمى هذه التدريبات «تدريبات على السحر» ، فهو يعتقد أن

السحر فى مقدورنا جميعاً إلا أنه يعتقد أن منا من يولد ساحراً ولذا يكون أكثر تأثيراً وإن لم يكن أقل عرضة من غيره للتأثير بتقلبات الحياة.

ويحــذر ريتشـارد سون من استعمال هذه القوة الخفية التى نستطيع إحرازها بالتدريب فى غير سبلها المشروعة، حتى لا تؤدى بنا إلى الخراب؛ ويسوق أمثلة كثيرة على سحرة مُحدثين انتهت حياتهم إلى تعاطى المخدرات والخمور أو إلى عالم العنف والجريمة. وحتى لا يتسرع القارئ فى الحكم على ريتشـارد سون وكتابه، أود أن أسوق هنا كلاماً قاله يونج فى التجربة الإيمانية؛ يقول يونج :

«من اين لنا بالمعيار الذى نستطيع بعده القول إن مثل هذه التجربة ما هى إلا وهم عظيم . فهل هناك فى الواقع وسيلة أفضل لوصف الأمور المطلقة اللهم إلا انها كل ما يساعد الناس على الحياة بشكل احسن ؟ إن ما يشفى داء العصاب النفسى لابد من أن يكون بنفس درجة القدرة على الإقناع، كالعصاب ذاته. ربما أن هذا الأخير حقيقى جداً فإن التجربة المساعدة على انقشاعه يجب أن تكون على نفس الدرجة من الواقعية . أى أن عليها أن تكون «وهما حقيقيا جداً» هذا لو أردنا التعبير عنها بشكل تشاؤمى . ولكن ما الفرق بين «الوهم الحقيقى» والتجربة الإيمانية الشافية للنفس ؟ إن الفرق هو اختلاف الألفاظ فنحن باستطاعتنا مثلا القول بأن الحياة مرض يطول وينتهى بالموت [...] إن مثل هذا التفكير لا يمثل إلا المتشائمين المصابين بقرحة المعدة. ليس فى مقدور أحد معرفة ماهية الأشياء المطلقة؛ ولذا فعلينا أن نتقبلها فى أثناء تجربتنا لها، على علاتها. فإذا تبين لنا أن التجربة جعلت حياتنا أثرى وأجمل وأصح وأكمل لنا ولمن نحب، يكون باستطاعتنا حينئذ أن نقول فى اطمئنان :

« كان هذا من فضل الله »[٣].

إن ريتشـارد سـون يدعونا إلى تقبل الأسطورة ورموزها وإعادة صياغتها فى حياتنا الحديثة، لاستعادة المعنى المفتقد أو ما يسميه هو السحر (magic) إلا أن ذلك مردُه إلى النزعة المادية التى سادت فى الغرب تحت شعار التعامل مع الأمور بأسلوب علمى؛ مع أن العلم الأصيل براء من تلك النزعة، لأنه لا ينزلق وراء الغيب سواء لتفنيده أو . لإثبات وجوده .

وربما كان مصدر الإزعاج الوحيد فى كتاب ريتشارد سون هو أن دعواه تلك تنطلق من معتقداته هو الخاصة، والتى تمثل فكرة تناسخ الأرواح عنصراً حيوياً فيها. وهو يشير إلى ذلك صراحة فى أكثر من موضع، إلا أن هذا لا يعنى أن وجهة نظره فى جميع الأمور التى يحتويها كتابه قائمة فى المقام الأول على نزعة يقينية، وهو الأمر الذى يشجعنا على مواصلة القراءة . ولعل يونج كان على حق حين قال :

«إن وجهات النظر الجديدة لا تكتشف كقاعدة فى الأماكن المعروفة لنا مسبقاً، وإنما فى الأماكن الأخرى غير المطروقة والتى قد نتلافاها لسوء سمعتها »[٤] . وبدءاً من هنا نجد أن ريتشارد سون يتوصل إلى أفكار معقولةوإن لم تكن جديدة تماماً، فهو يشير مثلاً إلى ما أسماه فريزر «الآلهة الضحايا» ، المسيح ـ حورس ـ

بلدور، على أنها فكرة تكمن فى مركز الوعى الغربى؛ وهى فكرة الإله الذى يموت من أجل خلاص الإنسانية ثم يبعث بعد ذلك. وهو يشبه هذه الآلهة بشمس الحقيقة التى يتمركز عليها الكون؛ ويذهب إلى إننا فى حاجة الآن لمثل هذا الإله الشهيد المنتمى إلى ذلك التقليد القديم.؛ بكل ما يمثله هذا الإله من شخصية مركزية قوية ؛ حكيم ، مدهش، عبقرى ، قوى وكاهن عظيم فى استطاعته نشر الجمال والمحبة بشكل يعيد المعنى للكون. ويدعى ريتشارد سون أن الملك آرثر أى النموذج النمطى للملك آرثر، هو ذلك المليك المنتظر «الملك الذى كان والذى سوف يكون» وأنه لابد عائد مرة أخرى. وهى فكرة تتوافق مع فكرة المخلص المنتظر فى جميع الأديان؛ والإسلام منها .

نصل أخيراً إلى النقطة التى ينتهى بها هذا العرض، وهى فكرة استحضار المبدأ الأنثوى، الذى يتواتر الحديث عنه فى مختلف الحقول المصرفية الإنسانية الآن فى الغرب، حيث يربطون بينه وبين الاهتمام الواضح بالبيئة والطبيعة والأطفال، والعزوف عن الحرب والدعوة إلى تواصل الحضارات والاستقرار. أما مدخل ريتشارد سون إلى هذه الفكرة فهو علم الفلك وقراءة الطالع من أوراق الكوتشينة، هذه القراءة التى يؤطر بها تعريفه للملكة جونيفير زوجة الملك آرثر فى الأسطورة؛ وتمثلها صورة الامبراطورة فى أوراق التارو[٥].

ويتلخص ما تشير إليه تلك الورقة فى الصفات التالية : رغد العيش والأمان والاهتمام بالجمال والثقافة والتشييد والبناء والحكمة والرخاء؛ فهى تلك التى «لم تحارب أبداً إلا أنها أبداً فى انتصار، الجميلة النائمة التى يسعى إليها الرجال .. عندما يفصح عن سرها يكون سرها هو سر الكاس المقدسة».

إلا أن كيانها لا يكتمل إلافى الاقتران بالملك؛ وعليه



الهوامش:

(١) لقد اثبت ارثر كوسلر فى كتابه The Sleep Walkers بما لا يدع مجالاً للشك أن حتى العلوم الطبيعية قد تاثرت فى تاريخها بالاساطير السائدة، وانه لولا ذلك لكان مسار هذه العلوم اسرع بلا شك.

(٢) إلا أن هذا يجب الا يعمينا عن تحور معنى الكلمة فى اتجاه البحث العلمى والذى اصبح يطلق عليه regearch او إعادة البحث.

(٣) C.G. Jung. Pzychology and Religian . Pp.113,114 .

(٤) C.G. Jung. Synchronicity: An Acausal Connecting Principle .

(٥) أوراق للعب مكونة من ٧٨ ورقة تستعمل فى كشف الطالع .

سحر عبد الرازق



صورة الآخرة عند أبى العلاء المعرى فى رسالة الغفران

ما من شك أن شوق الإنسان لمعرفة ما وراء عالمه الصغير وما بعد حياته القصيرة كان ولا يزال يملأ قلبه ويثير خياله ويشغل عقله، ولا يكاد أدب من الآداب قديمها وحديثها يخلو من غزوات بعيدة أو قريبة ورحلات طويلة أو قصيرة نحو هذه الآفاق الغامضة المجهولة التى يعود بعدها الغزاة فيتحدثون عما رأوا وما سمعوا، أو يتحدث الناس على ألسنتهم بما يشتهونه يحلمون به. وقد عرف أدبنا العربى قدرا من هذه الرحلات الخارقة لعل أقربها إلى أذهان المثقفين غفران أبى العلاء وزوابع ابن شهيد ومنامات الوهرانى وتوهم المحاسبى ومعراج البسطامى وإسراء ابن عربى(١).

وقد شغل أبو العلاء ـ وهو الفيلسوف المفكر إلى جانب كونه شاعرا ـ بمصير الإنسان ومهدت لذلك نفسيته التى شبت منذ عهد مبكر تتساءل عن الحياة بعد الموت وتقلب النظر فى أمر البعث وحال الناس يوم القيامة وحال الجنة والنار(٢) ، وقد عبر عن هذا شعرا ونثرا فى كثير من أعماله خاصة مراثيه الشهيرة.

قد كان فى شهرة الرجل التى طبقت الآفاق ما يغرى كل طامع بمراسلته لكل مدع بمحاجته ومحاولة النيل منه ومن سلامة عقيدته، وهو ما أغرى ابن القارح ـ وقد كان من مؤدبى الأمراء ومدعى العلم ـ بمراسلة الشيخ الجليل برسالة مغلفة مبهمة تحمل اتهاما بالزندقة والخروج عن الدين وتجره جرا لمناقشة محرجة، طامعا بذلك فى إحراز نصر زائف على شيخ المعرة الذى اطلع بفطنته على سريرته السوداء وما كان منه إلا أن يرد عليه برسالته الضخمة الفخمة على قلة شأن رسالة ابن

القارح وشأن كاتبها، ساخرا منه منذ الديباجة الأولى إلى نهاية الرسالة بالطريقة المغلقة المبهمة نفسها.

ورغم ذلك فمن الخطأ أن نظن أن رسالة **ابن القارح إلى أبى العلاء** هى التى دفعت فيلسوف المعرة إلى إنشاء الغفران ـ دفعة واحدة ـ دون أن تكون مقدماتها حاضرة فى نفسه منذ زمن بعيد، ولو أن **ابن القارح** لم يكتب رسالته لكان لابد لرسالة الغفران من أن تكتب على نحو ما حين بلغ التهيؤ النفسى حده الأقصى لإبداعها(٣)، فقد كانت الغفران نتيجة حتمية للمقدمات التى مرت بها نفسية **أبى العلاء** فى مرحلة طويلة من القلق، فقد كتبها فى السبعينيات من عمره بعد أن انضجته الأيام بتجاربها ومصائبها وكشفت له عن أشواقه المكبوتة وأحزانه الكامنة وجراحه التى لم تندمل قط، وقد طالت صحبته لنفسه حتى عرفها على حقيقتها وأزال عنها حجب الوهم وأستار المداراة(٤). بعد أن قطع مراحل الحياة الدنيا وأشرف على العالم الآخر وانصرفت نفسه إلى التأمل الطويل الحزين فى مصير الإنسان.

لم تكن رحلة **أبى العلاء** إلى الآخرة رحلة تقليدية تمر بالمراحل الطبيعية من بعث وحشر وحساب ثم جنة أو نار،. إنما قفز بنا مباشرة من الدنيا إلى الجنة عن طريق الدعاء **لابن القارح** بأن يغرس له الله بكلمات رسالته إليه أشجارا فى الجنة «فقد غرس لمولاى الشيخ الجليل ـ إن شاء الله ـ بذلك الثناء، شجر فى الجنة لذيذ اجتناء، كل شجرة منه تأخذ ما بين المشرق إلى المغرب بظل غاط ....(٥) ثم يستطرد فى وصف الشجر وما يجرى تحته من أنهار اللبن والعسل ومن يجلس فى ظلاله من الولدان المخلدين والحور العين وإذا **بابن القارح** وقد اتخذه بطلا لرحلته يجوس خلال النعيم وبهذا يدل **أبو العلاء** إلى الحياة الأخرى من باب الجنة مباشرة، ولكن إن كانت الضرورة الفنية قد فرضت عليه أن يخل بالترتيب المعروف فإنه لم يهمل الحشر وما فيه من زحام وعطش وعرق وشفاعة أو الصراط وعبوره بل سيذكرهم جميعا بطريقة الاسترجاع على لسان **ابن القارح** وهو يروى لندمائه فى الجنة تفاصيل وصوله إلى الجنة. ثم يعن له أن يطلع على أحوال أهل النار فيقوم برحلة إليها ثم يعود إلى مثواه الأبدى فى الجنة.

وقد لجأ **أبو العلاء** إلى العالم الآخر ولم يكن ذلك فى رأى **غنيمى هلال** ـ إلا قالبا عاما لا رمزية فيه(٦)، ولكنه يتيح له مزيد من الحرية فى استعمال الخيال ، فرحلته خيالية تدور فى عالم خيالى تزدحم فيه الشخوص الميتافيزيقية من ملائكة وجن وشياطين تختلط اختلاطا تاما بالإنسان وتتصل به دون ساتر أو مانع فى عالم كل ما فيه عاقل ناطق من حيوانات وطيور إلى فاكهة وثمار.

ومن الملاحظ على جنة أبى العلاء أنها جنة أديب وكذلك النار، قد دارت الرسالة كلها فى فلك الأدب والأدباء الذى هو مضمار أبى العلاء ومجال تفوقه فصاغ عالمه الآخر صياغة فريدة تجعله علائيا خالصا لا مكان فيه لغير الشعراء واللغويين(٧). وقد اعتمد على مقياس أدبى بحت فى مقام الشعراء فى الجنة، فجعل للرجاز جنة خاصة بهم ليس لأبياتها سموق أبيات باقى الجنة.

وقد أثر ذلك على صورة الآخرة عند أبى العلاء حيث جعل لها طابعا أرضيا مرتبطا بالحياة الدنيا، فغناء الجنة لا يختلف عن غناء الدنيا شعرا وألحانا، فقد استعملت نفس آلات الدنيا للعزف فهى لم تخرج عن العود والمزاهر، كما يجتمع فى مجلس الغناء الغريض ومعبد وابن مسجح وابن سريج وإبراهيم الموصلى وابنه اسحاق وأسراب القيان! منهن بصبص ودنانير وعنان، ويفتقد الجرادتين فيرسل فى إحضارهما من أطراف الجنة فتقبلان على نجيبين أسرع من البرق اللامع(٨).

وحين قرر ابن القارح إقامة مأدبة للشعراء «خطر له أن تكون كمآدب الدار العاجلة إذ كان البارى - جلت عظمته - لا يعجزه أن يأتيهم بجميع الأغراض من غير كلفة ولا إبطاء(٩) فالمأدبة كان شأنها شأن مآدب الدنيا وما تتطلبه من ذبح وطحن طبخ وطهاة وفقاعين من أهل الدنيا منّ الله عليهم بدخول الجنة، والفرق أن الولدان المخلدين هم الذين قاموا بدعوة الضيوف وخدمتهم وأن الآنية جميعها من الذهب والفضة.

كما يلفت النظر فى جنة الغفران براءتها من الفراغ والسكون وخلوها من التعطل والجمود فهى حافلة بالحركة والحياة، وكأن أبا العلاء المنعزل الذى عانى فى حياته من الوحدة والسكون يتمنى أن يمتعه الله فى الآخرة بحياة حافلة، ولهذا فهو لا يتحرج أن يفاجئنا بحشد مزدحم من الحيوانات والطيور عند إقامة المأدبة، فتختلط أصواتها. ويرتفع صياحها فالرحى تديرها جمال ونوق وبغال وحمر وحشية كما أحضر الولدان المخلدون لزوم المأدبة ولحومها من الجداء وصغير الفراخ والحمام والطواويس وسمين الدجاج والفراريج إلى جانب البقر والغنم والإبل، وقد أخذوا فى ذبحها ذبحا لا ألم فيه ولكنه لم يغن عن ارتفاع صياحها بين رغاء البقر وبعار المعز ثؤاج الضأن وصياح الديكة.

وهذا الطابع الدنيوى انسحب أيضا على الإنسان فى جنة أبى العلاء فالإنسان هناك يحمل كل صفاته الإنسانية العادية، فبطله «ليس نبيا ولا وليا ولا من كبار الأبطال، ولكنه مجرد إنسان عادى (١٠)، يحمل صفاته الإنسانية، فهو رجل مهياف سريع العطش ولا صبر له على اللواب»(١١) وصولى يتقرب للملائكة ولآل البيت بالشعر حتى فى موقف الحشر العظيم ليتشفعوا له حتى تخف عليه وطأته، متسلق لا يتحرج أن يعبر الصراط محمولا على أكتاف جارية ويحتال لدخول الجنة بالتعلق بركاب إبراهيم ولد الرسول صلى الله عليه وسلم(١٢). كاذب وضح كذبه فى أكثر من موضع بالرسالة(١٣). ملول «يمل من خطاب أهل النار فينصرف إلى قصره المشيد(١٤)، شمات لعان آخذ فى شتم إبليس ولعنه حتى يحمد إبليس الله على إطاعة البشر له «ألم تنهوا عن الشمات يا بنى آدم؟ ولكنكم بحمد الله ما زجرتم عن شئ إلا ركبتموه»(١٥).

والإنسان فى جنة أبى العلاء مبرأ من العيوب الخِلقية ولكنه غير مبرأ من العيوب الخُلقية فالأعشى ينقلب عشاه حورا، وفى موضع آخر «ما رأيت أحسن من عيونكم فى أهل الجنان فمن أنتم خلد عليكم النعيم؟ فيقولون نحن عوران قيس»(١٦) ولبيد الذى سئم الحياة وطولها «لا هرم ولا برم»(١٧) وكذلك حمدونه وتوفيق السوداء أصبحتا من أجمل نساء الجنة(١٨) .وكمال

الخلقـة فى الجنة ورد فى مـعظم الآداب التى تناولت الآخرة حيث إن الارتداد إلى الشباب رغبة إنسانية عارمة فنجده مثلا فى ملحمة (إيمركار السومرية):

«ارض دلمون مكان طاهر، ارض دلمون مكان نظيف

ارض دلمون مكان وضاء...

إلى ان نصل إلى :

«عليل العين لا يصيح «انا عليل العين»

امراتها العجوز دلمون لا تقول «انا عجوز»

رجلها الشيخ دلمون لا يقول «انا رجل شيخ»[١٩].

كما نجدها فى الضفادع **لاريستو فانيس** حيث نجد كورس الصوفية فى الآخرة يبتهلون لباكوس رب الخضرة والتجدد أن يردهم إلى الشباب من جديد»[٢٠]، ورغم ذلك فإن ابا العلاء لم يكن بحاجة إلى مصادر اجنبية حيث ورد فى الحديث الشريف «لا يدخل الجنة عجوز» كما جاء ايضا: «يبعث أهل الجنة على صورة آدم فى ميلاد ثلاث وثلاثين جردا مردا مكحلين».

فلا غرابة فى أن يصير **الأعشى** بصيرا.

إن بطل الغفران يذهب حيث يشاء وتجاب أوامره، تخلق له الأرحاء والحيوانات لتجرها حين يعن له ذلك، يجمع له البشر من الأولين والآخرين على مر العصور ممن صنعوا الفقاع ليصنعوه له، يزجى له السحاب لمجرد شوقه إلى رؤيته، يأتى إليه من يمر بخاطره من الشعراء فى لمح البصر، تسعى الملائكة لخدمته، وإرشاده لمراده، وتشهده كيفية خلق الحور ويحدد مقاييس جسدها كما يشتهى وبمجرد التمنى، تشتهيه الحية وتغريه الأوزة وكلتاهما قادرة على التحول إلى حورية آية فى الحسن تبرق لحسنها الجنان، وتكتمل الصورة حين نجد أن أهل الجنة يكون منهم سريع الغضب الذى لا يتورع عن سب الآخرين، ومن الممكن أن ينشب شجار مثل الذى حدث بين **الأعشى والنابغة الجعدى** حين قال **الأعشى للنابغة**: «قد طال عمرك يا ابا ليلى واصابك الفند، فبقيت على فندك إلى اليوم» فيرد **النابغة**: «اتكلمنى بمثل هذا الكلام يا خليع بن ضبيعة وقدمت كافرا واقررت على نفسك بالفاحشة وأنا لقيت النبى صلى الله عليه وسلم وأنشدته فقال: لا يفضض الله فاك، اغرك أن عدك بعض الجهال رابع أربعة؟» ويستمر الشجار حتى يقول **الجعدى**: «أسكت يا ضل، فأقسم إن دخولك الجنة من المنكرات، ولكن الاقضية جرت كما شاء الله لحقك أن تكون فى الدرك الأسفل من النار» ثم يثب **نابغة بنى جعدة على ابى بصير** فيضربه بكوز من ذهب»[٢١]و يتكرر الشجار مرة أخرى بين **أبى عثمان المازنى والأصمعى**[٢٢] ومرة ثالثة بين **ابن القارح ورؤب**.[٢٣]

كما لم يبرأ الإنسان فى الجنة من النسيان فنجد **ابن القارح** يقول **للنابغة الجعدى**: «ياأبا ليلى لقد طال عهدك بألفاظ الفصحاء وشغلك شراب ما جاءك بمثله بابل ولا أذرعات وثنتك لحوم الطير الرائعة فى الجنة فنسيت ما كنت عرفت»[٢٤]وحين يسأل **ابن القارح الشماخ** عن قصيدتين له يجيب «لقد شغلنى عنهما النعيم الدائم فما اذكر منهما بيتا واحدا»[٢٥] والأمثلة على ذلك كثيرة.

ورغم إسراف **أبى العلاء** فى وصف الجنة ورسم

تفاصيلها الدقيقة مستعينا فى ذلك بشواهده الشعرية والقرآن الكريم وما اشتهر من أقاصيص الوعاظ والأساطير. نجده لم يسرف فى وصف الجحيم ولا فى وصف المعذبين فيه ، وكان يكتفى بمجرد الإشارة السريعة مثل قوله عن **عنترة العبسى**: «متلدد فى السعير»[٢٦] وعن **أخطل التغلبى**: «إذا هو برجل يتضور»[٢٧] ويقول على لسان أوس بن حجر: « أما أنا فقد ذهلت نار توقد وبنان يعقد وإذا غلب على الظمأ رفع لى شئ كالنهر فإذا اغترفت منه لأشرب وجدته سعيرا مضطرما»[٢٨]، فجحيم الغفران هينة بسيطة ومشاهد العذاب فيها محدودة»[٢٩]وقد عزت **بنت الشاطئ** هذا إلى بشرية **أبى العلاء** «التى تحكمت فى فنه حين أشفق من تمثل هذا المصير المروع»[٣٠]

والنار كما رسمها **ابو العلاء** سفلية وقد أوحى لنا بذلك حين يسأل **ابن القارح** عن **عمرو بن كلثوم** فيقال له: «ها هو ذا من تحتك إن شئت أن تحاوره فحاوره»[٣١]، وهو فى ذلك متفق تماما مع القرآن الكريم «إن المنافقين فى الدرك الأسفل من النار» ويعلق **القرطبى** على هذه الآية «لم يقل درجات لاستعمال العرب لكل ما تسافل درك ولما تعالى درج فيقول للجنة درج وللنار درك»[٣٢] وهذاالتصور بسفلية النار سائد فى معظم الآداب التى تصور الآخرة، فمثلا فى الفارسية نجد وصفا للجحيم فى (المعراج نامه) يشير إلى سفلية النار «وعمق جهنم مثل ما بين السماء والأرض»[٣٣]. وفى «الإينيادة الرومانية» نجد الجحيم (تارتاروس) «يهبط إلى أسفل ضعف ما يرتفع جبل الأوليمبوس إلى أعلى»[٣٤]. ونجدها أيضا عند **اريستوفانيس** فى الضفادع الإغريقية حيث يقول **ديونوسوس**: «سأذهب فلا تقل شيئا ضد هذه الفكرة، بل قل ما هو أقصر الطرق التى تؤدى إلى أعماق الجحيم»[٣٥] .

ومن خصائص الجحيم أيضا عند **ابى العلاء** الضجيج الذى جاء فى إيماءة سريعة على لسان **طرفة بن العبد**«وكيف لى بهدء وسكون أركن إليه بعض الركون»[٣٦] على لسان **ابى كبير الهذلى** «إنما كلا أهل شعر ويل وعويل ليس لهم إلا ذلك حويل»[٣٧]. فكما ملا **ابو العلاء** جنته حركة وضجيجا ممتعا به أهل الجنة. ملأ أيضا جحيمه صخبا وضجيجاً معذبا به أهل النار لم يجد أبى العلاء فى ذلك عن الحديث الشريف «إنى أنظر إلى أهل النار يتعاون فيها»[٣٨].

وقد ارتبط الضجيج والضوضاء بالعذاب فى الحياة الأخرى فى معظم آداب الأخرى، ومنه ما نجده فى الإينيادة: «هناك يسمع أنين من بعيد وتدوى فرقعات مخيفة تختلط بصليل السيوف ورنين القيود المعنية المشدود..»[٣٩] «هناك عالم يضج بنباح دكيربيروس) المهول ذى الحناجر الثلاثية[٤٠]. أما الإنسان فى النار «فكما لم يلغ نعيم الجنة بشرية أهلها كذلك نرى **أبا العلاء** لا يهدر بشرية أصحاب النار»[٤١]. فقد أبقى **أبو العلاء** على بشرية أهل الآخرة سواء فى الجنة أو النار، لأن هذا يتيح له فرصة النقاش والجدال وعرض المعارف اللغوية والتاريخية ولو نفى عنهم بشريتهم لما تمكن من الحوار معهم على لسان بطله **ابن القارح**.

والشعور بالندم هو أكثر ما يشعر به أهل النار كما عبر عن ذلك **طرفة بن العبد** «وددت أنى لم أنطق

مصراعا وعدمت فى الدار الزائلة إمراعا ودخلت الجنة مع الهمج والطغام»(٤٢). وكذلك **الأخطل** حين يسأله عن أبيات له تنبئ بسوء عقيدته يردد قائلا «أجل وإنى لنادم سادم»(٤٣).

والشعور بالحنق والغيرة والاعتراض على قضاء الله نراه فى رد **أوسى بن حجر** حين يمطره **ابن القارح** بأسئلته ويفاجئنا بأنه يعرف إن **النابغة الذبيانى** قد دخل الجنة: «وقد دخل الجنة من هو شر منى ولكن المغفرة أرزاق»(٤٤)، ونجد نفس الروح فى رد «**عمرو بن كلثوم**: «إنك لقرير العين لا تشعر بما نحن فيه»(٤٥) ويزيد أوس عليهم تمنى الموت «ليتنى أصبحت درما».

ومن أهل النار من يحتفظ بخصائصه السلوكية الدنيوية **فالشنفرى** «قليل التشكى والتألم لما هو فيه، كما كان فى حياته الدنيا: ـ

ويظل قرينا **لتأبط شرا** كما كانا فى الدنيا، وهى الحالة الوحيدة التى نجد فيها أحد أهل النار فى صحبة آخر، فقد جعل **أبو العلاء** أهل النار فرادى فى حين جعل أهل الجنة جماعات.

ومن الملاحظ أن أهل النار جميعهم من الرجال ولم يزج **أبو العلاء** بامرأة واحدة إلى الجحيم!

وإلى جانب الجمع الغفير الذى حشده **أبو العلاء** فى آخرته من أهل الأدب واللغة والغناء، حشد شخصيات غير إنسانية ما كانت لتجتمع مع الإنسان فى مكان واحد ويحدث بينهم اتصال كامل تحت سماء الدنيا، مثل الجن والملائكة والحور العين والولدان المخلدون، إلى جانب الحيوان والطير والزواحف.

وقد جعل **أبو العلاء** للجن جنة مختلفة عن جنة الإنس بعيدة عنها «فإذا هو بمدائن ليست كمدائن الجنة لا عليها النور الشعشعانى وهى ذات أدحال وغماليل». أما إبليس الذى قابله **ابن القارح** فى النار فقد احتفظ بشيطانيته كما احتفظ البشر ببشريتهم، ولم يكف عن السخرية والإغواء، فقد سخر **ابن القارح** عندما علم إن صناعته الأدب: بل ويحاول إغراء الملائكة زبانية النار **بابن القارح** ليجروه إلى الجحيم ولكنهم يزجروه «ليس لنا على أهل الجنة سبيل».

وشر الشيطان يفوق إحساسه بالعذاب؛ إذ ينشغل بقضية الولدان المخلدين وهل يفعل بهم فى الجنة فعل أهل القرية؟ رغم ما يلاقى من العذاب ورغم السلاسل والمقامع؟!

وقد رسم **أبو العلاء** صورة إبليس ساخرا فكها سادرا فى غيه لم يلحقه الندم بعد، وما زال يمارس فى الآخرة نفس الدور الذى مارسه فى الدنيا.

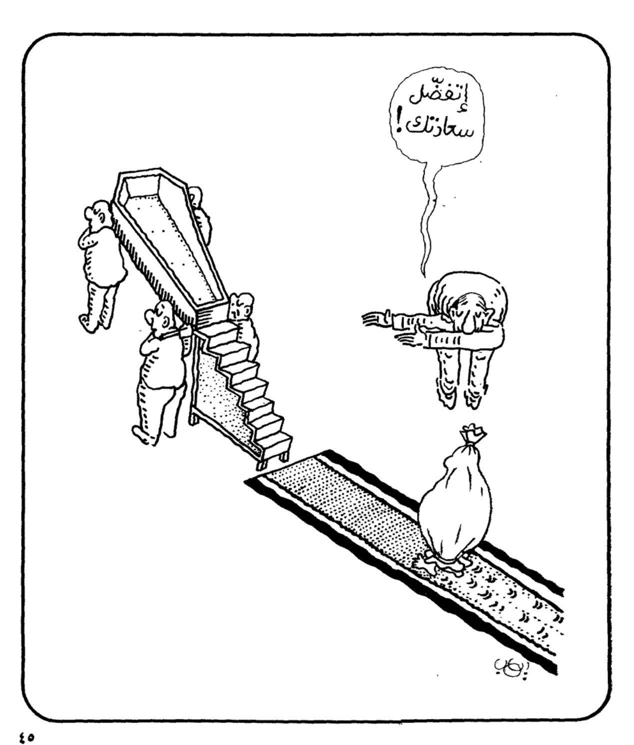
أما الملائكة فقد جاء ذكرها عند الحشر وفى الجنة وفى النار كزبانية لها، ونرى كيف يقف الإنسان والملاك والشيطان على صعيد واحد، وذلك لن يكون إلا فى النار حيث لا يمكن لإبليس أن يدخل الجنة.

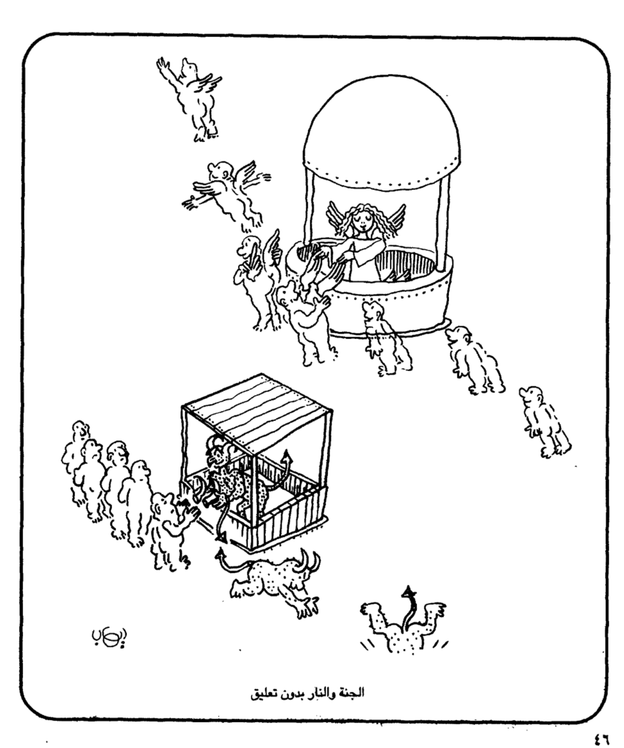
وبعد فقد كان **المعرى** عبقريا ملهما بقدر ما كان مثقفا واسع الثقافة اطلع على الثقافات الأجنبية المتاحة فى عصره ولكن لا يشك فى أنه كان لصيقا بالتراث العربى والإسلامى إلى جانب معرفته الراسخة بقصص القرآن وحكايات الأقدمين وأساطير العرب وأمثالهم، وفوق كل هذا شعرهم الذى هو ديوانهم وجامع ثقافاتهم ومعتقداتهم.

الهوامش

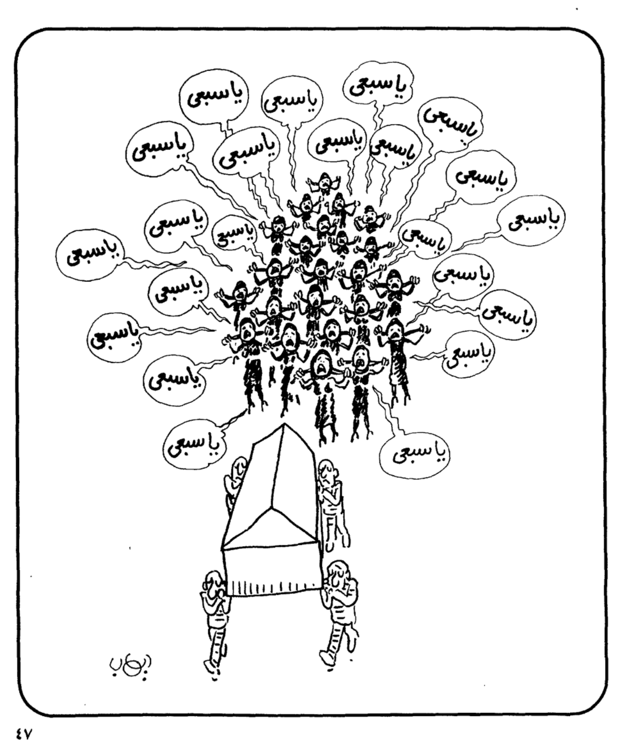
١ ـ ثروت عكاشة، مقدمة معراج نامة، جـ١، دار المستقبل العربى ـ القاهرة ـ ١٩٨٧ ـ ص ٧.
٢ ـ إحسان عباس ـ من الذى سرق النار ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ١٩٨٠ ص ٤٠٥.
٣ ـ إحسان عباس، نفسه. ص ٤٠٥.
٤ ـ بنت الشاطئ، الغفران تحقيق ودرس، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٤. ص ٧.
٥ ـ ابو العلاء المعرى ـ رسالة الغفران تحقيق بنت لشاطئ ـ دار المعارف ـ القاهرة ـسلسلة ذخائر العرب، ط ٧، ١٩٧٧.
٦ ـ محمد غنيمى هلال ـ الأدب المقارن ـ نهضة مصر ـ القاهرة ـ ط ١ ـ ١٩٧٧ ص ٢٢٣.
٧ ـ بنت الشاطئ ـ جديد فى الغفران ـ دار الكتاب العربى ـ بيروت ـ ط ١ ـ ١٩٧٢ ص ٧٣.
٨ ـ المصدر نفسه انظر ص ٢٧٢.
٩ ـ نفسه ص ٢٦٨.
١٠ ـ صلاح فضل ـ نفسه ص ٧٣.
١١ ـ المصدر نفسه ص ٢٤٩.
١٢ ـ المصدر ـ انظر الحشر ص ٢٥٠ :٢٥٣.
١٣ ـ انظر سحر عبد الرازق رسالة ماجيستير ـ الأسطورة فى رسالة الغفران (كلية الآداب ـ جامعة القاهرة) ١٩٩٠ ص ١١٨، ١١٩.
١٤ ـ المصدر ص ٣٥١،
١٥ ـ المصدر ص ٣٠٩.
١٦ ـ المصدر ص ١٧٨.
١٧ ـ نفسه ص ٢٣٧.
١٨ ـ نفسه ص ٢١٥.
١٩ ـ نفسه ص ٢٨٦.
٢٠ ـ صموئيل هوك ـ منعطف المخيلة البشرية ـ ترجمة صبحى حديدى ـ دار الحوار ـ سوريا ـ ١٩٨٣ ص ٩٦.
٢١ ـ لويس عوض ـ على هامش الغفران ـ كتاب الهلال ـ القاهرة ـ ١٩٦٨ ص ١٢٦.
٢٢ ـ المصدر ص ٢٢٨: ٢٣٤.
٢٣ ـ نفسه ص ٢٨٣.
٢٤ ـ نفسه ص ٣٧٥.
٢٥ ـ نفسه ص ٢٠٩.
٢٦ ـ نفسه ص ٢٣٨.
٢٧ ـ المصدر ص ٣٢٤.
٢٨ ـ نفسه ص ٣٤٧.
٢٩ ـ نفسه ص ٣٤١.
٣٠ ـ بنت الشاطئ ـ الغفران ص ١٣٩.
٣١ ـ نفسه ص ١٤٥.
٣٢ ـ المصدر ص ٣٢٩.
٣٣ ـ القرطبى ـ التذكرة فى أحوال الموتى ـ مكتبة الكليات الأزهرية ـ القاهرة سنة ١٩٨٠ ص ٤٦١.
٣٤ ـ معراج نامه ـ ترجمة ثروت عكاشة ـ سبق الإشارة إليها ـ ص ١٠٤.
٣٥ ـ فيرجيليوس ـ الإينيادةـ الكتاب السادس ـ ترجمة . احمد عثمان ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ القاهرة ـ ١٩٧١ ـ ص ٣٠١.
٣٦ ـ لويس عوض ـ على هامش الغفران ص ١٠٩.
٣٧ ـ المصدر ص ٣٣٩.
٣٥ ـ المصدر ص ٣٤٤.
٣٦ ـ الحافظ ابو الفرج ـ التخويف من النار، دار الكتب العلمية، بيروت ط ١، ١٩٨٣ ص ١٥٧.
٣٧ ـ فيرجيلوس ـ نفسه ص ٣٠١.
٣٨ ـ نفسه ص ٢٩٦.
٣٩ ـ بنت الشاطئ ـ نفسه ص ١٤٦.
٤٠ ـ المصدر ص ٣٣٨.
٤١ ـ نفسه ص ٣٥٠.
٤٢ ـ نفسه ص ٣٤١.
٤٣ ـ نفسه ص ٣٣٠.
٤٤ ـ نفسه ص ٣٤١.
٤٥ ـ نفسه ص ٢٩٠.


ايهاب شاكر
يضحك مع الموت
دول ماشيين ورا المدير الجديد اللى إتعيّن مطرح سعادتك !
!
ايهاب


إتفضّل
سعادتك!



الجنة والنار بدون تعليق


ياسبعى
ياسبعى
ياسبعى
ياسبعى
ياسبعى
ياسبعى
ياسبعى
ياسبعى
ياسبعى
ياسبعى
ياسبعى
ياسبع
ياسبعى
ياسبعى
ياسبعى
ياسبعى
ياسبعى
ياسبعى
ياسبعى
ياسبعى
ياسبعى
ياسبعى

كامل الرملى



الموت والموسيقى

قداس الموتى

بين الموت والموسيقى علاقة وثيقة بدأت منذ الطقوس الجنائزية عند قدماء المصريين وعاشت وتطورت حيث تحتل الآن مكانا موموقا فى الموسيقى الحديثة.

وكتابة قداس للموتى كانت دائما من الأهداف العظيمة التى راودت خيال عمالقة الموسيقى أمثال **بيتهوفن، وبرامز، وموتسارت، وفيردى، وبرليوز،** وغيرهم.

إلا أن قداس الموتى Requiem الذى كتبه **موتسارت**، والظروف والملابسات التى أحاطت به، حظيت باهتمام خاص لغرابتها ولما صاحبها من أحداث درامية ومأساوية .

ذلك أن **موتسارت** الذى كان يعانى من الفقر والمرض، والذى انهكت قواه من فرط الجهود المضنية التى بذلها فى كتابة المئات من الأعمال الموسيقية، كان يرقد على فراش الموت حين جاءه فارس يرتدى ملابس سوداء ويحمل رسالة تطلب منه أن يكتب قداساً للموتى وأن يحدد المبلغ الذى يطلبه شريطة ألا يحاول أن يعرف شيئا عن مصير هذا القداس!

حدد **موتسارت** ٥٠ دوقية للقيام بهذا العمل. وحين اشتد به المرض وأنهكت قواه تماما، بدأ يتخيل أن هذا الفارس إنما هو الشيطان بنفسه، وأنه جاء يطلب منه أن يكتب هذا القداس كى ينشد فى جنازة **موتسارت** نفسه، واعتبر هذا نذيرا بالموت.

لم يكمل **موتسارت** القداس، فقد مات فى تلك الأثناء وأتم العمل صديق له يدعى **سوسماير** Sussmayr كان

يلازمه فى تلك الفترة. والعجيب أن خط سوسماير كان مطابقا لخط موتسارت، فلم يستطع أحد أن يميز بين ماكتبه موتسارت وماكتبه سوسماير إلا أن القداس فى مجموعه يعتبر من أروع الأعمال الموسيقية التى عرفها التاريخ، حتى أنه عزف أثناء جنازة كل من بيتهوفن وشوبان.

أما قصة الفارس الذى كان يرتدى الملابس السوداء فقد اتضح فيما بعد أنه موفد من قبل كونت يدعى «فرانز فون فالسج» Franz Von walsegg وهو أحد هواة الموسيقى وكان من عادته أن يكلف مشاهير الموسيقيين بكتابة أعمال يقدمها هو تحت قيادته فى حفلات خاصة على أنها من تأليفه، ويتقبل التهانى فى نهاية الحفل!

مات موتسارت قبل أن يتم كتابة القداس ولهذا لم يعزف فى جنازته كما تخيل، ودفن فى مدافن الفقراء مع ١٢ آخرين فى ليلة عاصفة، حتى أن مشيعيه القلائل فروا من هول ما فعلت بهم الرياح والأمطار.

وداعا ايتها الأرض

نأتى لنوع آخر من العلاقة بين الموت والموسيقى وهو مشهد من أوبرا «عايدة» الشهيرة التى وضع موسيقاها وألحانها «جيوزيب فيردى». مشهد الموت فى هذه الأوبرا هو من المشاهد التى بهرت عشاق فن الأوبرا فى كافة أرجاء العالم، حيث صدر حكم من كهنة قدماء المصريين بدفن القائد رادامـيـس حيا بعد اتهامه بالخيانة، وذلك لمعاونته الجارية الأسيرة «عايدة» التى كان يبادلها الحب، ووالدها ملك إثيوبيا الذى سقط أسيرا فى يد جيش مصر على الهرب، كما كشف لهما عن خطة الجيش المصرى فى حربه مع إثيوبيا .

المشهد مزدوج، الجزء العلوى يمثل واجهة معبد «بتاح»، وتمثال ضخم لأوزوريس، والسفلى يمثل مقبرة عميقة لها سلم يؤدى لأسفل، دفن فيها القائد راداميس حيا، بينما يحرك الكهنة لوحا حجريا ضخما ويغلقون به باب المقبرة.

وبينما يندب راداميس حظه لأنه لن يرى «عايدة» ثانية، والتى فرت مع والدها، إذا به يجدها إلى جواره وقد تسللت إلى المقبرة سراً كى تموت معه. يستسلم رادميس وعايدة للموت وينشدان معا أغنية« وداعا ايتها الأرض»!

الموت فى هيئة تمثال

اتخذ الموت صورة هزلية فى أوبرا دون جيوفانى (دون جوان) التى كتبها لورنزو دى بونتى ووضع ألحانها وموسيقاها «موتسارت».

فقد حدث أن حاول دون جيوفانى الاعتداء على دونا «آنا» بنت حاكم مدينة أشبيلية، فاستنجدت الفتاة بوالدها الحاكم الذى هرع لنجدتها. إلا أن دون جيوفانى تمكن من قتله ثم لاذ بالفرار.

تتطور الأحداث إلى أن يتصادف هروب دون جيوفانى إلى إحدى المقابر أثناء مطاردته إثر محاولة غرامية فاشلة. وتشاء الأقدار أن يحتمى بمقبرة حاكم أشبيلية القتيل التى أقيم عند مدخلها تمثال حديدى بالحجم الطبيعى للحاكم كتب عليه أنا هنا أنتظر انتقام السماء من الرجل الذى قتلنى إنه الموت فى هيئة تمثال!

وبينما يتحدث دون جيوفانى مع تابعه «ليبوريللو» الذى فر معه إلى المقبرة، عن مغامراته،

ينبعث صوت من التمثال ينذر **دون جيوڤانى** بأن حياته العابثة سوف تنتهى قبل مطلع الفجر

يسخر **دون جيوڤانى** من التمثال ويضربه على كتفه، ويدعوه لتناول العشاء معه فى تلك الليلة، فيقبل التمثال الدعوة.

وأثناء مادبة العشاء التى أقامها **دون جيوڤانى** فى قصره يفاجأ بحضور التمثال، وتصرخ السيدات من الفزع ويسارعن بالفرار، بينما يتقدم التمثال نحو **دون جيوڤانى** الذى يتظاهر بالشجاعة ويدعوه لمشاركته فى تناول الطعام، ولكن التمثال يقول إن أرواح السماء لا تأكل طعام البشر!» ويدعو **الدون** لأن ضيفا عليه وفى حالة يأس وارتباك يقبل الدعوة، فيقول له التمثال «ضع يدك فى يدى إذن» وتطبق يد التمثال الحديدية على يد **الدون** الذى يصرخ من شدة الألم والرعب، ويحاول عبثا تخليص يده من يد التمثال، لكن النيران تشتعل فجأة وتحاصره من كل جانب وتلتهمه فى النهاية بينما يغوص التمثال فى باطن الأرض ويختفى.

أغنية ملك الحور

وقد يأتى الموت فى صورة رقيقة حانية ليختطف طفلاً من بين ذراعى والده، فى الأغنية الرائعة التى صاغ كلماتها شاعر ألمانيا العظيم **«جوته»** ووضع ألحانها الموسيقى النمساوى **«فرانز شوبيرت»** الذى لحن أكثر من ستمائة أغنية.

والأغنية تحمل اسم **«ملك الحور** The Erl king وتحكى قصة الأب الذى يهرع إلى بيته عبر غابة موحشة فى ليلة مظلمة شديدة البروده.

يُسمع صوت ملك الحور وهو يسأل عمن يعبر الغابة فى هذا الوقت. الوالد لا يسمع الصوت ولكن الطفل وحده هو الذى يسمعه ويرتعد خوفا ويخبىء وجهه فى صدر والده.

يسأله الأب عما به، فيقول «إن ملك الحور هنا ياوالدى وهو يناديني »! فيرد الأب قائلاً إنها الريح ياولدى، لا تخف» ويعود الصوت فيما يشبه الهمس ينادى الطفل محاولا إغراءه باللعب والمجوهرات والثروة، الأب لا يسمع الصوت ولكن الطفل وحده هو الذى يسمعه ويزداد خوفا ويلهب الأب ظهر جواده ويسرع فى طريق العودة وفى الوقت ذاته يحاول طمأنة طفله، إلى أن تنتهى الرحلة ويتنفس الأب الصعداء وهو يحمل ابنه الحبيب إلى داخل البيت ليكتشف أن الموت قد اختطفه فى النهاية وأن ما يحمله ليس سوى جثة الطفل!

والحوار فى هذه الأغنية، التى يغنيها شخص واحد، يدور بين أربعة أطراف هم الوالد، والابن، وملك الحور والمغنى الذى يروى الأحداث .

وكان المغنى الشهير **«مايكل ڤوجل»** هو أول من قام بغنائها فى حفل عام فى ڤيينا عام ١٨٢١ .

سميح شعلان



التنبــؤ بالموت في الموروث الشعبي المصري

الناس بطبعهم على وجه العموم يخشون المجهول، ويرعبهم الفناء في المصير المحتوم. والجماعة الشعبية - أي جماعة على وجه الأرض - يؤرقها سؤال الخلود فتجيب بتصورات ومفاهيم ترضي الرغبة الملحة عند البشر في التصالح مع الموت، بما يتفق والمؤثرات التي تشكل فكر هذه الجماعة، ومن أهمها، بل وعلى رأس هذه المؤثرات: الدين عند مجتمعات الرسالات السماوية، وكذلك المعتقدات السائدة في المجتمعات الوثنية.

كذلك يلعب العمق التاريخي لكل جماعة دورا هاما يضاف إلى الأفكار التي يطرحها الدين. فلا تستطيع أي جماعة من الجماعات أن تنسلخ انسلاخا كليا عن جذورها التاريخية التي تسري في عروق أفرادها قيما وعادات ومعتقدات ومفاهيم وتصورات بل وإبداعات أيضا. وينطبق هذا على أكثر الأمم تمسكا بالدين، وأقلها التزاما بتعاليمه، إلا أن المخيلة الشعبية تحدث نوعا من التوفيق بين أصولها الحضارية وما يدعو إليه الدين، لتحدث قدرا من القناعة لديها بما تمارسه من عادات، وما تعتقده من معتقدات.

والمأثور الشعبي المصري أفرد للموت صفحات وصفحات بعضها يتنبأ بحدوثه، وبعضها يشير إلى سلوك المحتضرين والمحيطين بهم والواجب عليهم وقت خروج الروح، والبعض الآخر يهتم بالاحتفالات الجنازية والآداب والضوابط التي تحكم تلك الاحتفالات، فضلا عن صفحات مطولة عن شكل بناء القبر وعن المراثي الشعبية.

ولا يمكن أن نغفل على الإطلاق عن أن هذه الصفحات مدعومة بضوابط الدين وأحكامه، كما أنها

مسكونة بروح مصرية قديمة، ومحكومة بأحكام الجماعة وعلاقات أفرادها بعضهم ببعض، ومدموغة بتذبذب مستويات الفهم وقوة الاعتقاد والتأثير والممارسة بين الطبقات الاجتماعية والفئات العمرية والمهنية والتعليمية.

وتتعامل الثقافة الشعبية المصرية مع الموت بمفاهيم عدة تتقارب أحيانا لتعطى انطباعا أوليا لرؤية واضحة متكاملة للفكرة القائمة عن الموت، فهو شر لابد منه، ويكمن شره فى الفراق الذى يحدثه بين الأحبة والأصدقاء والأهل والولد، لكنه انتقال من حياة أولى زائلة إلى حياة أخرى باقية مستمرة، وحدوثه يكون النقطة الفاصلة بين الحياتين. وترى الجماعة الشعبية أن هذه النقلة تتطلب معابر ينفض من خلالها المحتضر عن روحه وجسده ما علق بهما من حياته الأولى، ويتخطاها ليندمج فى حياته الأخرى، أملا فى الاستقبال الطيب مع حياة الخالدين. ويسهم الأهل والأصدقاء المحيطون بالمحتضر فى بناء تلك المعابر من خلال سلوك - متفق عليه بين الجماعة - يساعد فى هذا الغرض ويصب فى هذا الاتجاه، مدفوعين برغبتهم فى مساعدة متوفاهم الذى هو واحد منهم فى حادثة مستقبلية حتمية.

وتتباعد تلك المفاهيم فى أحيان أخرى لتشير إشارة خفية إلى غيبة الفكرة الكلية والرؤية الشاملة نحو الوفاة وما بعدها، فهى تتذبذب بين التنفيذ الدقيق لفروض الدين وسننه وبين تجاهل ما نهى عنه أو ما كُرِه فيه، والمصريون مدفوعون فى ذلك بأصولهم المصرية القديمة نحو ممارسات بعينها تتعارض مع انصياعهم لتعاليم الدين. فمن ذلك بين التعلق الشديد بالمتوفى والألم العظيم لفقده إلى درجة تدفعهم نحو محاولة منع جثة المتوفى من الخروج والتشبث بها، والرعب المترتب على ملامسة جسده ومتعلقاته، والخوف من روحه وما يستتبعه وجودها فى منزله من ضرر بالأحياء، فيتحايلون عليها لطردها من المكان الذى يعتقدون استقرارها به فى دار متوفاهم؛ إلى غير ذلك من المعتقدات التى يجب علينا إزاءها أن نطيل النظر ونبحث عن الدوافع التى تسهم فى تشكيلها.

وسنحاول فيما يلى أن نعرض لأحد الجوانب التى تحاول فيه الثقافة الشعبية المصرية المصالحة مع الموت، من خلال تنبؤها بحدوثه فقد اشار المأثور الشعبى إلى علامات بعينها تنبئ بوقوع الموت لشخص محدد، وتنحصر فى الأحلام بما تحمله من رموز دالة على حدوثه، وسلوك الأحياء المنبئ بوفاتهم وسلوك بعض الحيوانات والطيور.

وللأحلام نصيب كبير فى الإشارة إلى هذا النبأ العظيم، ومنها أحلام تنبئ بالموت من خلال المعنى الظاهر للحلم، كأن يرى الحالم نفسه وهو يشارك فى جنازة صاحب حلمه، أو يتلقى نبأ وفاته، أو يرى الحالم من أتاه ليبلغه بموته. وهناك أحلام تنبئ بالواقعة من خلال انعكاس المعنى الظاهر، كأن يرى الحالم نفسه وهو يزف إلى عروس، ومعنى ذلك عند الجماعة الشعبية أنه حتما سيلقى حتفه، فضلا عن أحلام أخرى تحمل رموزا تدل دلالة مباشرة على حدوث الوفاة، وينقسم هذا النوع من الأحلام إلى رموز تدل على موت صاحب الحلم، كأن يحلم الشخص بأنه يركب جملا أو يستلقى داخل نعش، ورموز تدل على موت الآباء والأزواج، واتفاق الرموز الدالة على موتهما يتناسب مع تشابه الدور الاجتماعى

والاقتصادى الذى يلعبه كلاهما فى حياة الحالم؛ إذ إن كليهما رب الأسرة وحاميها ومصدر رزقها، وهو الركن الأساسى فى تكوين الأسرة، وتنحصر تلك الرموز فى تهدم البيت او سقوط أحد جدرانه، أو وقوع العمود الذى يحمل سقف البيت ويمنع عنه الشمس. وهناك رموز تدل على موت عزيز مقرب إذا حلم شخص بخلع ضرسه أو أن عينه قد فقئت أو أن ذراعه قد بترت فليس معنى ذلك إلا فقده لأحد الأصدقاء المقربين الذين يتساوى ألم فقدهم وآلام فقد أحد أعضاء الجسد.

وتشير الأحلام كذلك إلى الدلالات المختلفة لرؤية المتوفى فى الحلم، ومنها موت الأطفال حيث ترى الجماعة الشعبية أن زيارة المتوفى للأحياء فى الأحلام وطلبه لأحد الأطفال والمضى به، دلالة واضحة على موت الطفل، فضلا عن أن هناك رموزا إذا طلبها ونالها تدل على نفس النتيجة كأن يطلب طبقا من القشدة أو رغيفا من الخبز، أما دلالات موت الكبار من خلال زيارة المتوفى فى الحلم فهى أن يصطحب أحد الأفراد معه، أو يصطحب الحالم نفسه ويسير به نحو مكان إقامته كما يتصور الناس.

ومن الجدير بالذكر أن الأحلام ورموزها تعد من المعتقدات التى تضرب بجذورها التاريخية إلى قدماء المصريين، حيث تشير الوثائق التاريخية إلى أن الأحلام عبارة عن رسائل موجهة إلى الرائى من الآلهة، وكانت تلك الآلهة تضطلع فى الأحلام بواحد من الأدوار الثلاثة التالية: إما أنها كانت تطلب من الشخص الكفارة عن إثم ارتكبه فى حياة اليقظة، أو تنذره ببعض الأخطار التى ستحدث له، أو تجيب على الأسئلة الهامة التى يبحث عن إجابة لها. وربما يشير ذلك إلى إحلال أرواح الموتى عند المصريين المحدثين كبديل للآلهة عند المصريين القدماء، مما قد يشير إلى التواصل الثقافى بين المحدثين وأسلافهم القدماء.

ويصدر عن الأحياء الأصحاء سلوك تلقائى يكون مؤشرا على قرب موتهم، وقد يفسر هذا السلوك قبل حدوث الوفاة، او يتم تفسيره بعد حدوثها على أنه كان دليلا على الوفاة: «كأنه ياعينى كان حاسس إنه هيموت». وينحصر هذا السلوك فى قيام بعض الافراد بممارسات لم يعتادوا عليها، كأن يذهب احد الأشخاص إلى عدو له أو خصم ليصافحه، ويطلب منه السماح، أو أن يذهب إلى أقارب له لم يعتد زيارتهم وكان يتعالى عليهم، فيتبسط معهم فى الحديث، أو أن يواظب فجأة على الصلاة فى المسجد، وكان معروفا عنه من قبل أنه لا يصلى، أو أن يعطى حقا لصاحبه، أو يبدأ فى سداد ديون كان يماطل فى سدادها، أو يصافح كل من يقابله، ويقبل أقاربه وأصدقاءه.

وللحيوانات والطيور سلوك ترمز من خلاله لحدوث الموت فى مكان معين، ومنها الكلب والحصان والجاموسة والحمار. وكذلك البومة والدجاجة التى تصيح صياح الديكة. ويعد الكلب من الحيوانات المنبئة بالموت من خلال ما يصدر عنه من عواء يشبه عواء الذئب، ويفسر الناس هذا السلوك على أن الكلب يرى الملاك **عزرائيل** قابض الارواح يمر من أمامه، وذلك بماله من قدرات فوق قدرة البشر فى رؤية الأشباح. وتفسر القبائل البدائية فى الهند الشرقية، رؤية الكلب لملك الموت تفسيرا يتفق مع معتقداتهم، ويورد **جيمس فريزر** فى كتابه **«الفولكلور فى العهد القديم»** شواهد على ذلك التفسير.

وقد يشير هذا التشابه بين الثقافة الشعبية المصرية وثقافات مجتمعات أخرى إلى الاتصال الثقافى بين المجتمعات الإنسانية بشكل عام ومن الجدير بالملاحظة قدرة العقل الجمعى المصرى على الصياغة الإسلامية لمعتقداته فنلحظ أن تفسير عواء الكلب يرجع - كما يرون - لقدرته على رؤية ملاك الموت عزرائيل.

كذلك فإن للحصان القدرة نفسها على رؤية ملك الموت، لكنه يسلك سلوكا آخر بأن يدق الأرض بحوافره، ويحدث هرجا فى المكان الذى يقف فيه. كما يسرى بين الناس اعتقاد بأن للحمار والجاموسة سلوكا يشير إلى دنو أجل صاحبهما أو أحد أهل بيته، وإن اختلف سلوكهما عن سلوك الكلب والحصان، حيث ينبئان بالموت من خلال قيامهما بسلوك يشابه سلوك النساء من أهل البيت الذى تقع فيه الوفاة، فيقال مثلا هذه الجاموسة «ندابة» أو ذلك الحمار «نداب»، بمعنى أنه يهز رأسه يمينا وشمالا أثناء وقوفه أو وقوفها، الأمر الذى يشبه تماما ما تقوم به النساء أثناء طقوس الوفاة والجنازة حيث يضعن أكفهن فوق رءوسهن ويطوحن رءوسهن يمينا وشمالا دليل الحزن والألم، وغالبا ما ينصح من يقتنى تلك الحيوانات «الندابة» ببيعها، حتى لا تكون نذيرا بموت أحد أفراد البيت.

أما الطيور التى يتطير منها المعتقد الشعبى لكونها تنبئ بالموت، فهى البومة والدجاجة التى تؤذن كآذان الديكة. والبومة كنذير بالموت من خلال صوتها وشكلها المزعج، أكثر انتشارا ليس فى الثقافة الشعبية المصرية فحسب بل فى كثير من الثقافات؛ حيث تشير إلى ذلك الأستاذة الدكتورة علياء شكرى فى كتابها عن بعض ملامح التغير الاجتماعى والثقافى فى الوطن العربى، حيث تشير إلى أن سكان قرية «الطرفين» بالمملكة العربية السعودية يرون فى نعيق البوم نذير شؤم وطيره إذ ينبئ بوقوع الموت لأحد أفراد الأسرة التى ينعق بالقرب منها. الأمر الذى قد يدعم فكرة الاتصال الثقافى بين مختلف الثقافات.

ويفسر الكزاندر كراب ذلك التطيّر والتشاؤم من البومة فى كتابه «علم الفلكلور» فيقول: وتقوم الصفة المفزعة فى البومة، على أن شكلها غامض مهوم، وطيرانها بالليل، وصيحتها غريبة غير مألوفة. وفيما يخص الدجاجة التى تؤذن، بمعنى أنها تطلق صياحا كصياح الديكة، فتعد أيضا نذيرا بالموت، حيث يعتقد الناس، أن صياحها ليس صياحا عاديا كصياح الديكة، بل أنها تقول قولا منذرا بالموت، وهو «يابى يا بصحابى»، بمعنى أن تموت هى أو يموت أصحابها، ولذا ينصح من يمتلك الدجاجة فى داره أن يبادر بذبحها، حتى يتحقق لها الشطر الأول من قولها دون الآخر، وبعد ذبحها يكون أهل الدار فى مأمن من نبوءتها لهم.

ويعتقد بعض الناس بإمكان التنبؤ بالوفاة فى ليلة النصف من شعبان، وذلك بأن يصعد كل فرد إلى سطح بيته فى هذه الليلة، ويختار قالبا من الطوب يكون باسمه، ويضعه منتصبا فى مكان يعرفه فوق سطح البيت، وعندما يستيقظون فى الصباح يصعد كل منهم ليرى حال قالبه، فمن وجد قالبه ما زال منتصبا، فهذا يعنى أنه لن يموت هذا العام.، ومن وجد قالبه قد وقع فيعد هذا نذيرا بموته خلال هذا العام، ويفسرون ذلك بأنه فى ليلة النصف من شعبان تقدر الآجال خلال العام، وإن الله عز وجل يرسل للملاك عزرائيل قائمة تضم أسماء من سيقبض أرواحهم طوال العام. وقد لعب التعليم ووسائل

الاتصـال المختلفة دورا بارزا فى اندثار هذا الاعـتـقـاد واختفاء تلك الممارسة..

ومما سبق يتضح أن هناك استمراراً لكثير من المعتقدات التى تدور حول العلامات التى تنبئ بوقوع الموت، سواء كانت من خلال الأحلام برموزها ودلالاتها المختلفة، أو من خلال الحيوانات والطيور المنذرة بحدوثه، وهذا الاستمرار تدعمه وتدعو إليه التنشئة الاجتماعية، وعلى الرغم من هذا الاستمرار، فإن الدراسة الميدانية تظهر أن هناك تفاوتا فى تبنى هذه المعتقدات، حيث تبلغ اقصاها عند كبار السن، وخاصة النساء، وتقل حدة هذا الاعتقاد عند صغار السن والمتعلمين، الأمر الذى قد يشير إلى دور التعليم ووسائل الاتصال المختلفة فى إحداث بعض التغيرات على الفكر الجمعى المصرى....



يعتمد هذا المقال على رسالة الماجستير التى أعدها الكاتب بعنوان «الموت والمأثورات الشعبية، دراسة ميدانية بقرية كفر الاكرم بمحافظة المنوفية» للحصول على درجة الماجستير فى الفنون الشعبية من المعهد العالى للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون، عام ١٩٩١. وقد أشرف على الرسالة الأستاذ صفوت كمال الأستاذ بالمعهد وخبير الفولكلور، والأستاذة الدكتوره علياء شكرى، عميد المعهد العالى للفنون الشعبية.



شكوى هندى خليلى أمام دالية الأرجوان

صيّفوا فى أريحا وشتّيتُ فى غيمةٍ من دم المذبحة

كم أنا طيّبٌ مثل هذى اللغة

كم أنا طيّبٌ مثل دالية فى السفوح

فى مدارج حبى، تُغازِلُ عشبَ السطوح

كم أنا طيب مثل هذى اللغة

لا توشوشُ أسرارها الرعويةَ للزعفرانْ

خلفها نجمةٌ ذات نار

حيث يركبها شاعر الوأوأة

أو يدجّنُها سيّدُ التأتأة

وأنا راقد فى سماء الدخانْ

أشاغب مسترسلا رائقا فى دجنة هذا الوَلَهْ.

أحسبُ المسألة

من جميع الوجوهِ، لكى لا أزحلق روحى بقاع سحيقْ

أو أكون ضحية طِيبة هذى اللغه

حين يركبها شاعر المغمغه:

ـ أن لم أصافحهم، قال لى ذلك المتبرج بالريش والأقحوان

ثم صافحهم فى هوان اللغه.

ـ لن أصافحهم يا أبى مثلما قلتُ قبل الفراق الأخير

لأنى وعدتكَ قبل الرحيلِ

أن أكون الخليلى.

أعطنى نرجسَ الماء، أعطيكَ خففةَ أجنحةٍ من غرام

(لا يساورنى الشكُّ) فى أن هذى التى

(لا يساورها الشكُّ) قد أصبحتْ كومةً من عظامْ

فإن طقَّ وصاح:

خيول الثغور ستحرس جمركَ هذا الزمان الجديدْ

قيل: بل أنها سوف تهرسُ صمتَ الحدود

بانتظار الذى، سوف يأتى ولكنه ليس يأتى

يا خيول الثغورْ

إعطنى قوة القلب كى أصهر الزمهرير

إعطنى قوة الذاكرة

كى أنادى امرأ القيس من قبره فى البقيعْ

حيث أكمل هذا المساء هجائيةً للفرزدق أو لجريرْ

ـ صَيَّفوا فى أريحا ورَبَّعْتُ فى أنقرة

بانتظار الذى سوف يأتى ولكنه ليس يأتى

لا أنا مع سيدى بخيرٍ ولا مع ستىّ

ولن تَرْضَ عنك اليهودْ.!!!

ـ طرْيَنَ اللوزُ فى ساحة الدار، حيث تشعبطتُ سورَ الحرمْ

لم أكن نرجسا فوق شباكها البهلوان

لم أكن رعشة فى دم السنبلة

لم أكن شوكةً فى التواءات هذا السياج

إنما كنت أسبح كيما أُعلِّقَ خفقةَ صمتِ العلم

فى زمانٍ خداج.

لم أكن فى نقوش الخشب

حيث أنقر بعض الزخارف فوق العريش

لم أكن طائرًا دون ريش

إنما كنت أرسم تشكيلة كى تناسب مرثية الأرجوان.

كان قبلى فراغٌ من العشب والماء والنار، غطّى

شقوق الجبال

كان قبلى بياضُ نعاج الغيوم الثقالْ

كان قبلى ارتعاش العصافير فى الثلجِ،

قد بللَّ الماءُ أعشاشها في سكون الثلوجْ

كانت الغابة الساحرة

لم تكن بعد هذى الحقول

لم يكن فى الحقول عجول

قبل أن أورثَ الأرضَ ملحَ الخطأْ:

قمتُ ملَكتُ هذا الغريب

قبرَ زوجتهِ، حيث أشفقت فى هدأة الليلِ

حزنا على لاقطات السنابل بعد الربيع

ثم جاء الشتاء ليمسح أردانها فى الصقيع

ثم قلت: اهدئى، هذه الأرض باقية كى يُنقّرَ

أطرافها سربُ هذا الدجاج

مرسَلاً شعرها كان فوق الجبين

وأنا قوس عاج

ينحنى ليقبّل نقش الزجاج.

ها أنا مثل هذا الحصان

أناطح هذا السراب على هامشٍ من جيوشِ أفُولى

ـ لأنى خليلى.

لم أكن قد قرأت الكتاب

لم يكن فى سماها كتاب

هذه الأرض كانت تُبربرُ بالحرفِ،

ترسم للأرض لوحات هذا الكتاب

كى تُصدّر للثلج نار الحروفْ

لغةً تتناسل مثل المصابيح فى أول النطقِ

قامت تُرندحُ أغنيةً طازجة

بعد هذا أقمنا على شجرِ الدوح أياتنا،

بل رفعنا السماء على بارجةْ

كى تسافر للعالمين.

سأكلم داليةً، نَسْغُهاَ من دم الأرجوان القتيل

حيث لا تسمع المرحلة

حيث لا تسمع الوردة الذابلة

حيث لم تستمع لصراخى العتيق الخيول

حيث وزّعت روحى.. على السابلة

حيث لا تسمع القافلة

حيث لا يسمع الأراجوز الذى كان تأتأ فى حفلة المقصلة.

سأكلم داليةَ الروح، كى أنفخ الروح قبل الوَهَنْ

أنا النَبَطىّ الذى صاغ هذا الفضاء الرصين

أسافر فى لجة البحر كى يهدأ الآخرون

لأشعل جمرًا على رأس بوابة البحر كى يُقبل المتعبون

ـ صَيَّفوا فى أريحا وشَتَيْتُ فى برزخ من شَجَنْ

لا أنا سيِّدَ فى الخليل ولا تابعٌ فى اليمن.

ـ صَيَّفوا فى أريحا وربعنتُ فى غيمة العشبِ

حين ارتدت أرجوان الصلاة

كنت أركب مهرى الجميلْ

لأرضعَهُ خُطباً من حليب السباعْ

صَفَنْتُ على جبلٍ رفض الإنحناء وفتشتُ عنه فضاعْ

لم يكن فى المدى غير هذا الشَرَقْرقِ يصفعُ وجه المدى

الوحوش تحاصرنى فى ثقوب الحرمْ

وأنا سيد أَشْعَلَ الكائنات ونام.

كنت أمسك عكازتى قرب نهر يسيل على الفاتنات

عندما هاجمتنى زواحفُ هذا الزمان

كنت أحكى لدالية الأرجوان

أُوشوشُها كى تفيق من الورطة النازلة

كنت أَقْلِبُ اقراطها، كي أُغيظ الغجر

أيها البدوي الذي قد توسَّد عشب الحرير

تشككتُ لما رأيت قماشَ العلم

باهتاً مثل هذا الضجيج الذي لا يهزُّ القبور

أين عُروةُ مِخْلاتهمْ والشعير

إذا نام مهري وناموا على طاولات المدى وأنا

لم أنمْ

إذا غرّبوا دونما فَشَكٍ أو هدير.!!!

لن أصافح تلك الخراف

لن أصافح طاقيةً أو نجومًا تذكرني بنجيع الدماء

فاعلنْ بنتُ أختِ فعولنْ، لماذا

نفرق بينهما في الزحاف؟!!

يا قراصنة البر والبحر، هذي يدي

سأشلخها قطعة قطعة دون أن يتبلل سطح غليلي

سأخلع كرمي وعشب نجيلي

إذا صافحتْ قاتلاً أو قتيلاً هوى في هوى المُلْكِ والصولجان.

ـ صَيَّفوا في أريحا وشَتَّيتُ في غيمةٍ من دم المذبحة

قال لي: سوف يقتسمون السماء

سوف يقتسمون الهواء ولن يتركوا الميجنا يا حزين

نحن نسل المذابح من عهد عاد

فهل تلد النائحات سوى النائحة

قلت: هل يتركون لك الدالية؟!!

غَرَّبوا كى يترجم أشعارهم سيّدُ السوط فى لغة السوطِ

والاقتسامْ

وأنا قمتُ شرَّقتُ فى الرمل كى أتقن اللغةَ

النبطية قبل الأفولِ

ـ لأنى خليلى.

أخيرا بكى صاحبى!

فلسطين

«ضربة جرس»



مدت عنقها إلى غرفة المعيشة فبرز رأسها أمام الباب تتقدمه يداها وهما تلّوحان بأصبعي حلوى ملونين ارتفعت على إثرها فى الجو صرخات وضحكات:

- هلو خالة.. هلو عنونة.. هلو عنان.

ثارت عاصفة فى الهباء فى شعاع الشمس الذى يقطعه جسدها الممتلئ وفرقعت قبلات وجلجلت ضحكات ثم سرعان ما هدأ كل شيء وعاد الهباء ليسبح بهدوء فى لجة الضوء الأزلية.

«عنان» هذا هو اسمها، ابنة عمتى.. تذكره كثيراً عندما تتكلم وكأنها تحدث نفسها.. وتتحرك فى مقعدها وهى تجلس وكأنها ستنهض منه فى أيه لحظة.

قالت لجدتها وهى جدتى فى الوقت نفسه:

- بالله يا عنان.. ما اسم الدواء؟

قالت لها جدتى:

كورتيزون؟

قالت «عنان»:

ـ لا.. لا.. هذا أعرفه.. بالله يا عنان ما اسم الدواء؟

تذكرى.. تذكرى.

ذكرت لها جدتى اسماً لدواء آخر ولكن «عنان» نفت أن يكون هو الدواء الذى أوصته عليه أمها ثم ضمت كفيها إلى بعضهما حتى تلامست أطراف أصابعها وراحت تنقر بقدميها الأرض وعندما عجزت عن تذكر الاسم قالت لنفسها.

ـ عجزّت يا عنونه! عجزّتِ!

ثم انطلقت من مكانها كالسهم لتسحب ستارة النافذة وتعد لنفسها كوباً من الشاى.

ـ من يريد شاياً؟

قالتها ومضت إلى المطبخ دون أن تسمع الجواب.. فتحت باب الثلاجة وأخرجت منها قطعة كيك أكلتها ثم رمت الفتات إلى حوض السمك.. نظرت إليها جدتها بانشراح وقالت والدتها بصوت خفض:

ـ تماماً مثل والدها.

كان إذا دخل المنزل بعث فيه الحياة وأشعل فيه الضحك والمرح والحركة.. مسكين لم يمهله الربو كثيراً.. كان لعبة نارية أومضت لوهلة قصيرة فى السماء ثم ما لبثت أن انطفأت وتلاشت إلى الأبد.

نادت على «أشجان» كى تساعدها فى إعداد العشاء واجتمعنا نحن الأربعة أنا وعمتى وابنتيها عنان وأشجان فى المطبخ نتخذ أماكننا على المواقع بآلية معروفة سلفاً وماهى دقائق حتى فاحت من المطبخ روائح السمن الحار واللحم المشوى والبطاطا المقلية.. دب فى الجدة نشاط مفاجئ تحت تأثير رائحة الطعام القوية وارتفع حماس حديثها مع زوجَى عنان وأشجان فى غرفة المعيشة وهو الأمر الذى لا يحدث مع الجدة إلا عندما يقترب موعد الطعام.. تذمرت «عنان» من رائحة الدهن لأنه يفسد عطرها ثم التفتت

إلى «أشجان» وقالت:

قولي لي يا أشجان بروفيلي الأيمن أجمل أم بروفيلي الأيسر؟

زجرتها والدتها التي هي عمتي قائلة:

- لقد كبرتِ. كفى عن الانشغال بنفسك وفكري في طفل تنشغلين به.

ولكنها استمرت في حديثها وكأنها لم تسمع ما قالته أمها. قالت وهي تكشف ظهرها أمام أشجان :

- انظري إلى الدمامل.

ففغرت ابنة أشجان فمها وهي تنظر إلى المؤخرة اللحمية البيضاء التي تشبه خوخة كبيرة.

قالت لها أشجان:

- ليس أمام الطفلة.

فقالت:

- دعيها.. لا تعقّديها.

ثم جلست على كرسي في المطبخ وأخرجت المرآة واصبع أحمر شفاه ففغرت ابنة اشجان فمها للمرة الثانية وهي تراقب خالتها كيف تطلي شفتيها باللون الوردي. في نفس الوقت خلعت الخالة حذاءها المقفول ودفعته بعيداً عنها وراحت تحرك أصابع قدميها إلى الأعلى والأسفل وهي تردد جملتها المعتادة:

- الزواج كفر.

قلت لنفسي:

«بعد قليل ستنثر العطر خلف أذنيها وتحت ابطيها وسترش عليّ وعلى الباقين بعضاً منه وستمضي إلى غرفة المعيشة لتشمل جدتها، التي هي جدتي في الوقت نفسه، بهذه الحملة العطرية المفاجئة»

صاحت الجدة:

- هذا يكفى.

ولكن «عنان» واصلت وضع العطر على وشاح الجدة وملابسها وقبل أن تعيد القنينة إلى الحقيبة نفحت الطفلة رشة أخيرة جعلتها تبتسم بخجل.

قلت لنفسى:

«فى مثل هذا الوقت من كل يوم أرى السجادة غارقة فى بحر الظلمة وجدتى على سريرها تستمع إلى راديو صغير تحمله قرب أذنها.

- هل أشعل الضوء يا جدتى؟

- أنه يتعب عينى.

- جدتى قد أذن المغرب.

- حقاً كم الساعة الآن؟

- الخامسة والنصف.

- هل تغذينا؟

- نعم يا جدتى.

أما عمتى فتجلس قرب النافذة ترقب السيارات وهى تمر مسرعة على الخط السريع المؤدى إلى مركز المدينة فأشعر بها وحيدة حزينة مثل لافتة مهملة على طريق خارجى وعندما تأتى الأصوات خافتة من الرصيف الذى تحت النافذة تعمل وهى تختلط مع ضجيج السيارات البعيدة على تأكيد وحشة البيت بدلاً من تبديدها.»

قالت «عنان»:

ـ قنينة الصاص فى هذا البيت سر عسكرى. أين هى؟

قلت لها:

ـ فى الدرج العلوى.

لماذا تغيرون مكانها فى كل مرة.

ـ لم نغير مكانها ولا أحد قد استعملها منذ جئتم فى الأسبوع الماضى.

ضحكت أمها التى هى عمتى وأشرق وجهها بالحمرة.. وقالت:

ـ لا أحد يستعملها غيرك.

قالت «عنان» وهى تسكب كمية كبيرة من الصاص فوق صحن بطاطا مقلية:

ـ أنا المفخرة الوحيدة فى هذه العائلة.

ثم راحت تلتهم بعضاً من شرائح البطاطا وتتذوقها بإعجاب.. فكرت مع نفسى أن الله كلما أراد أن يبعث الحياة فى هذا البيت المقفر أرسل لعمتى ابنتها الضاجة هذه لكى تثير ذوابع من البهجة حول اتعس الأشياء وأتفهها... مددت يدى لألتقط صحن البطاطا من «عنان» وأحمله إلى غرفة المعيشة فأعطتنى إياه وهى تحاول ارتداء حذاءها المخلوع متحايلة عليه لكى يدخل فى قدميها دون أن تضطر إلى استعمال يديها.. وكانت لا تزال تشاكس الجميع بمحاولتها تلك عندما خيّمت فى لحظة واحدة، هى اللحظة التى رفعت نظرى فيها من الحذاء إلى النافذة، سحابة من الرنين شلت حركة المنزل وأدارت رءوس النساء الخمس داخله باتجاه النوافذ القريبةِ وكأن رنين الجرس الذى انطلق فجأة قد أعلن بدء دقيقة حداد فى قاعة كانت ضاجة باللغط قبل قليل.

نفضّت «أشجان» يديها من وضع الأطباق على المائدة وذهبت لكى تفتح الباب تلاحقها ابنتها

الصغيرة كالذبابة وتعلّقت عينا «عنان» بالباب الرئيسى عبر النافذة وهى تقول بصوت خافت:

- من يقرع الباب الآن؟

وبدت الجدة وقد انطفأ حماسها للحديث فجأة وكأنها لم تعد تسمع شيئا مما يدور حولها، وأن السؤال الذى ظل معلقاً بدون جواب شاف لسنوات طويلة قد داهمها للتو بعد نظرة خطفتها إلى الصورة المعلقة على جدار غرفة المعيشة.

ولم يعد بمقدور أحد الآن إزاء دبيب القلق الزاحف إلا أن يلبث ساكنا.. مترقبا.. مشرئبا.. بانتظار ماسيحدث.. أما الأم التى لم تستطيع حبس أنفاسها أكثر من ذلك فأطلقت آهة قصيرة وقالت بصوت مرتجف:

- ها.. من ؟

قالت الصغيرة وهى تحاول أن تسبق أمها الى الداخل:

- إنه أحمد.. لقد سقطت كرته عندنا.

ثم أغلقت الباب خلفها........ فترجّع صداها باباً بعد باب بعد باب.. وكل باب تنغلق تترك خلفها وجوه نساء واجمات يرهفن السمع إلى ذكريات بعيدة ومتقطعة لا يسمعها أحد سواهن... لقد أصبح مؤكداً أن شيئا ما فى تلك الأرواح اللائبة قد انطفأ فجأة لتحل محله سحابة ثقيلة من الحزن خلّفتها على حين غفلة ضربة جرس ليس إلا.

عبد المنعم تليمة



الفن الضـــــائع

مرثية نثرية فى إبراهيم الإبيارى

أما هذا الفن الضائع فهو تحقيق نصوص التراث، فى كل تجلياته وحقوله، ونشرها. وهذا العمل أساس أول مكين لكل درس، كى يستقيم نهجه وتصح نتائجه، وأما ضياع هذا الفن، فلأننا - مؤسساتٍ رسمية وجماعاتٍ وجمعياتٍ أهلية - لم نرسم له حتى يوم الناس هذا خطاً، ولم نصغ له خطة، ولم نُقم له جهةً مسئولة تقوم على أمره، ولم نضع له ميزانية تمول مشروعاته. لقد تركنا الأمر للجهود العشوائية وللعمل التطوعى الذى ينهض على مبادرات الآحاد والأفراد من أهل العلم. وإننا لنجد مئاتٍ من طلاب الدراسات العليا وشباب الدارسين يشتغلون بالتحقيق أو يضعونه جزءاً من بحثهم الأكاديمى، لكننا لن نجد مؤسسة علمية مسئولة عن تنظيم عملهم ورعاية بحثهم، ولن نجد معهداً علمياً يقوم عليه أهل هذا الفن يتدارسون أصوله ودقائقه والجديد من طرائقه وينهضون بتدريب الآتين من أجياله. إنما إنتهى الأمر كله إلى قلة من الشيوخ وَعَوْا حاجات النهضة وغاياتها فندبوا أنفسهم للجهاد فى هذا الميدان، ونذروا جهودهم له، ووقفوا حيواتهم عليه. ترى الرجل منهم يصبر مع نص السنوات ذوات العدد، وينفق فى طلب مخطوطة ما يملك من مال وجهد ووقت، ويُمضى الأيام والليالى فى جلاء معنى أو تحديد تاريخ أو نسبة قول إلى قائل، ويعطى لمن يقصده من طلاب العلم وشداته، ثم لا يطلب شيئا، فكلهم يقوم بأمر نفسه ومن يعول من باب آخر غير باب التحقيق. من هذه القلة العالمة المجاهدة، شيخنا إبراهيم الإبيارى (١٩٠٠ - ١٩٩٤) الذى رحل راضياً مرضياً، إلى جوار ربه أوائل الشهر الماضى.

لنزن عمل الإبيارى بموازين أصحاب هذا الفن، فإننا نقف عند هذه القلة من شيوخ العلم المصريين الذين بينهم ووقف فى صفهم وحمل عبء المسئولية معهم. وإننا لنعرف فضل أساتذنا من علماء العراق والشام والمغرب ونقدُرُ قدرهم وندرك مكانهم ومنزلتهم. بيد أن هذا الفن يؤخذ من قريب، بالاتصال المباشر والمعاشرة والمشافهة و اطراد التمرين والتدريب. فكان سبيلنا إلى هذا الفن الأخذ المباشر عن شيوخنا المصريين، نظرنا فى أعمالهم على مكث وتعلمنا نهجهم على مَهَل، فكنا نعمل تحت أعينهم اليواقظ، وكنا نجوِّد ونحن بتوجيههم العالم الرشيد. سأسمى هذه القلة من شيوخنا المصريين الذين انتهت إليهم إمامة هذا الفن بالعشرة المقدمين: **الإخوان شاكر، أحمد محمد شاكر** رحمه الله **ومحمود محمد شاكر** حفظه الله، **والسيد أحمد صقر، ومحمد على النجار، وعائشة عبد الرحمن** (بنت الشاطىء)، **ومحمد أبو الفضل ابراهيم، وعبد السلام محمد هارون، وشوقى ضيف، ومصطفى السقا وإبراهيم الابيارى.**

شادت هذه المدرسة - هؤلاء المقدمون العشرة ومريدوهم من المجتهدين - مناهج لهذا الفن وطرائق وأصولا. امتلكوا هذه المناهج والطرائق والأصول، بعد إذ سلكوا دروب أسلافهم من العلماء العرب الأقدمين وأحيوا نظرهم ونهجوا نهجهم ولفوا لفهم.

كان العلماء الذين جمعوا النصوص الموروثة ودونوها - القرن الهجرى الثانى وماتلاه - قد وضعوا قواعد صارمة للضبط ورسوماً حازمة للإسناد. وكان علماءالحديث. وعملهم أصلٌ لطائفة من العلوم العربية الإسلامية الأصيلة: علوم الرجال والتراجم والسير والتاريخ - قد اصطلحوا على سبل قويمة فى التعامل مع النص - المتن - لفحص الرواية والإسناد، وبيان ما يلحقهما من صحة وسلامة أوضعف ووهن وتحديد دواعى قبول ما يقبل ورفض ما يرفض. ولقد اجتمعت هذه السبل القويمة التى اصطنعها علماء الحديث واصطلحوا عليها فيما سمى فى دوائرهم بقواعد الجرح والتعديل، وغايتها أن يوفر المحدث لعمله مع المتن حظه من الإجادة وحقه من الإحسان. ولقد اهتدى شيوخنا من علماء التحقيق فى العصر الحديث بذلك الموروث العلمى الباقى: فتوخوا - فى تحقيق نص - أن يجمعوا كلَّ نسخةٍ من أركان العالم الأربعة. ولا يعرف النشر إلا من يكابده، إذ من المعلوم أن كثيراً من كتب تراثنا تتعدد نسخه حتى لا تكاد مكتبة عامة أو خاصة فى أرجاء الأرض تخلو من واحدة من نسخ كتب عربية إسلامية بأعيانها. ويتبع الوقوع على نسخ النص وصفها.

ولوصف النسخة قوام، ينتظم تحديد تاريخ كتابتها، ونوع الخط الذى كتبت به، وعدد أوراقها وسطورها، كما ينتظم مالحق بها من عيون كالحرم وضياع أجزاء من المكتوب وغموض أجزاء أخرى... الخ. يتبع ذلك الموازنةُ بين النسخ المختلفة للنص وبيان الروايات المختلفة له. ويفضى كل هذا إفضاءً إلى تعيين مراتب لنسخ النص الواحد. فالمرتبة الأولى للنسخة التى كتبها المؤلف بنفسه، والمرتبة الثانية للنسخة التى أملاها المؤلف على مريديه وطلاب علمه أو التى قراها أو قرئت عليه فأجازها، والمرتبة الثالثة للنسخة التى كتبها الناسخ نقلاًعن واحدة من تلك التى وصفناها فى المرتبتين الأوليين. كل ذلك يسهل على المحقق عمله، فيعينه على تحديد النسخة

(الأم) وهى الأصل الذى سيكون مدارُ التحقيق عليه، وعلى تحديد النسخ الثانوية التى قد تضىء بعض الدقائق الغامضة فى النص أو المفقودة منه. وبعد خدمة النسخة الأم بالشروح والتعليقات وتوثيق الأقوال والأشعار والنقول وردها إلى مظانها وإسنادها إلى أصحابها ... الخ، تأتى مرحلة تهيئة النص للنشر، وهى مرحلة استفاد فيها شيوخنا من الطرائق الحديثة فى الفهرسة والتحليل والتبويب والتعريف والتأريخ للأفكار.وهنا تراهم يقدمون للنص بما يحدد موضوعه ومنزلته من تاريخ التأليف فى بابه ويترجمون لمؤلفه بما يحدد منزلة كتابه من مجمل عمله، ويميزون للنص أبواباً وفصولاً وفقرات، ويضعون له الفهارس العامة والتحليلية والموضوعية للأفكار والآيات القرآنية والأحاديث النبوية والأعلام والأشعار والأمثال والبلدان والأماكن... الخ. وقد أراد بعض شيوخنا أن يتم فضله، بأن يترك فينا عملاً قائما برأسه يصف خبراته فى تحقيق النصوص الموروثة ونشرها، ويحدد استخلاصاته ونتائجه، ويبين رسوم هذا الفن الجليل وقواعده. وكان **عبد السلام محمد هارون** قد اتصل بهذا الميدان مبكراً حتى صار واحداً من عُمدُه. بدأ بالأدب فحقق رسائل الجاحظ، وحيوانه، وبيانه وتبيينه، وشرح حماسة أبى تمام، ثم وقف عند الأمهات اللغوية فحقق مجالس ثعلب، ومعجم مقاييس اللغة، وكتاب سيبويه، وشارك إخوانَه فى تحقيق الموسوعات الأدبية واللغوية من أغانى الأصفهانى إلى تهذيب اللغة للأزهرى إلى غيرهما. وأراد هارون أن يهدى إلينا خلاصات خبرته، فترك فينا أول كتاب وضع فى العربية فى هذا الفن (تحقيق النصوص ونشرها: سنة ١٩٥٤م) . وكان شوقى ضيف قد صرف قطعة عزيزة من جهده الأكاديمى المبارك إلى التحقيق، فنشر نقط العروس لابن حزم، والرد على النحاة لابن مضاء القرطبى، وشارك فى نشر قسم شعراء مصر من خريدة القصر وجريدة أهل العصر للعماد الأصفهانى. وأراد شوقى ضيف، حفظه الله، أن يهدى إلينا خبرته الغالية فى هذا الحقل، فترك فينا حديثه الوافى عن شروط التحقيق وطرائقه فى كتاب (البحث الأدبى). وكانت عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) قد بدأت جهدها الأكاديمى بتحقيقها الفريد لرسالة الغفران للمعرى ورسالة ابن القارح ، ثم نشرت بعد ذلك مقدمة ابن الصلاح. ثم أهدت الشيخة الجليلة، حفظها الله، إلينا خبرتها فى كتابها (مقدمة فى المنهج).

والحق أن أعمال هؤلاء الشيوخ العشرة المقدمين، هى بذاتها مدارس كاملة، يقع فيها من يطلب على الهداية والتوجيه ستخلص منها الرسم والقاعدة والنهج. ولانزال نعد تحقيق الشيخ أحمد شاكر لكتاب الإمام الشافعى (الرسالة)، وتحقيق الشيخ محمود شاكر لتفسير الطبرى، نموذجين نحتذيهما إذا أردنا تحصيل شئ فى هذا الباب.

وكان شيخنا إبراهيم الإبيارى، رحمه الله، فى القلب من هذه الحركة ذات العمق التأسيسى المؤثر فى نهضتنا الحديثة بعامة، ونهضتنا الفكرية والعلمية والأدبية بخاصة. اقام ـ مع إخوانه ـ البنيان، وشيدالمدرسة، وعين الرسوم والمبادئ والمناهج، وحدد التوجه، وأنجز الأعمال.

ولد فى مفتتح هذا القرن العشرين (١٩٠٠) لأسرة طيبة ميسورة بطنطا، عرف عدد من أبنائها بالفضل والعلم وإنشاء شىء من الأدب والشعر. وأنفق سنوات

من طفولته في الكتاب حيث ألم بالقراءة والكتابة والحساب وحفظ القرآن الكريم. ثم انتظم في التعليم الديني حتى تخرج في مدرسة دار العلوم سنة ١٩٢٩م.. وقد اتصل منذ يفاعته - شأنه في ذلك شأن كل أئمة النهضة - بضروب مختلفة من العمل الثقافي؛ فأنشأ طائفة من الأزجال، ثم مال كتابة الشعر بالفصحى على مذهب جيله، وله في ذلك بعض المدائح والمراثي في مناسبات مختلفة، وله غزليات بطريقة (جودي بلحظك ساعة...). ثم أنشأ القصة - قصيرة وطويلة - ونشر أعماله القصصية في البلاغ اليومي، والسياسة الأسبوعية، والمقتطف الشهري، وكان يعود إلى إنشاء الشعر والقصة بين الحين والآخر. وشغل الإبياري وظائف عامة كثيرة، كلها تعليمي ثقافي، فعمل أستاذاً لعلوم العربية وآدابها - في المدارس العامة وفي معهد الدراسات الإسلامية بمدريد وفي كلية الألسن - وعمل في الإشراف والتوجيه الثقافيين، فكان مسئولا عن إدارة إحياء التراث بوزارة التعليم ثم كان مستشاراً لوزارة الثقافة. بيد أن التحقيق قد غلب على عمله غلبة قوية، وقد بدأ عمله في هذا الميدان منذ التحق بالقسم الأدبي بدار الكتب - وكان مركزاً بالغ الأهمية من مراكز تحقيق التراث - سنة ١٩٢٦م قبل تخرجه في دار العلوم بثلاث سنوات.

وقد عاش الإبياري عمره المديد في التحقيق، انقطع له، ووقف جهده عليه. كان يعيش في رعاية أخته (عزيزة)، عاش معها ستين عاماً، ثم تزوج في هذه السن العالية من السيدة (ممدوحة). وقد بسط الإبياري لنا حقائق حياته في الجزء الأول من سيرته الذاتية (مع الأيام) التي استلهمها من سيرة طه حسين الجهيرة (الأيام)، وكان الإبياري ينوي أن يكمل سيرته في ثلاثة أجزاء. هذا عن سيرته، أما عن رسالته فإن لها القول هاهنا. ترك إبراهيم الإبياري خمسين كتاباً مترجماً ومؤلفاً وخمسين كتاباً محققاً. ونقف عند عملين محققين من أعماله، يفصحان عن وجهته وجهده. وقصته مع العمل الأول، كتاب الأغاني للأصفهاني، قديمة استغرقت من عمره أربعة عقود. بدأت منذ التحق صدر حياته العملية بالقسم الأدبي بدار الكتب المصرية فشارك في تحقيق الأجزاء السابع والثامن والتاسع، ثم توقف العمل. وعلى الرغم من هذا التوقف فإن صلته بالأغاني لم تنقطع يوماً، فكان دائم النظر فيه، دائم العمل في دقائقه وحقائقه، يجمع بطاقاته ويرتب أوراقه ويصنف مواده. وبعد سنوات طويلة دعته «دار الشعب» إلى النهوض وحده باستكمال تحقيق الكتاب، فتوفر على العمل حتى أنجزه، من الجزء الرابع عشر إلى الجزء المتم للثلاثين. وصاغ خطة لوضع فهارس شاملة مفصلة في أجزاء أربعة. وهنا كانت له استدراكات ونقدات على جداول المستشرق الإيطالي جويدي، أغناطيوس (١٨٤٤ - ١٩٣٥م) لكتاب الأغاني التي ضمنها فهارس للشعراء والقوافي والأعلام والأماكن، ونشرها بليدن سنة ١٨٩٥م. والعمل الثاني هو سيرة النبي عليه السلام، لابن هشام عن ابن اسحق. ومعلوم أن علماء المسلمين قد اهتموا اهتماماً ظاهراً منذ صدر الإسلام بنسب النبي وحياته ومغازيه. وتبدى هذا الاهتمام في روايات وأخبار وأحاديث متناثرة تتصل بالنبي، لكنها لا تنتظم في عقد واحد. وكان على رأس أصحاب هذا الاهتمام ابن عباس المتوفى سنة ٦٨هـ، وأبان بن عثمان بن عفان المتوفى سنة ١٠٥هـ. ثم تبدى هذا الاهتمام في تأليف ومصنفات،

بدأها ابن شهاب الزهرى المتوفى سنة ١٢٤هـ الذى وضع كتاباً فى المغازى . وتطور التأليف فى هذا الباب لدى محمد بن عمر الواقدى المتوفى سنة ٢٠٧هـ الذى وضع كتابه الجهير (المغازى). أما محمد بن اسحق المتوفى سنة ١٥١هـ فيقال له شيخ أصحاب السيرة، فهو الذى وضع سيرة كاملة ذات نسق ونظام، وقد انتهى عمله إلى أبى محمد عبد الملك بن هشام الذى حذف منه وأضاف إليه وعدل من نسقه ونظامه، فكانت السيرة التى بين أيدى الناس الآن. ولهذه السيرة النبوية فى العصر الحديث طبعات ونشرات جمة، لعل أقدمها ما أخرجه الألمانى وستنفلد (١٨٠٨ - ١٨٩٩م) سنة ١٨٦٢م، معتمداً على مخطوطة (الروض الأنف) للسهيلى الذى أخذها عن شيخه أبى بكر بن العربى. والحق أن تحقيق الإبيارى - مع زميليه مصطفى السقا وعبد الحفيظ شلبى: مصطفى البابى الحلبى، سنة ١٩٥٥م - أقرب إلى الاستفادة من السهيلى، كما أنها من أدق الطبعات والنشرات فى الموازنة بين الراجح والمرجوح من الروايات والأخبار، وفى تخريج الأحاديث، ونقد الأشعار، خاصة تلك التى يتبدى فيها الفساد أو الوضع.

كانت مكتبة **إبراهيم الإبيارى** معرضاً فريداً للعلم العربى الإسلامى، فى كل حقوله، وفى كل عصوره أقول (كانت) لأن دولة عربية شقيقة اشترتها منذ شهور ستة. لست أدرى ما أقول لكننى أعلم أن الأخوة الذين يقومون على أمر المكتبة فى تلك الدولة الشقيقة، مثقفون مخلصون، يفهمون ويقدرون، وهم - يقيناً - مستعدون: هل تتقدم الدولة المصرية لاستعادة المكتبة؟ هل تتقدم جامعة مصرية لشرائها؟. ربما وجد هذا الكلام أذناً واعية.



مسافرخانه

أنت توغل فى الظلِّ يا سيدى

وأنا

كنت مستوحشاً

كالمسامير فى خشب البابِ

ماذا دهاكْ

أنت تفتتح الآن صرّة ألوانك الغامضهْ

فلماذا إذن

كلما اقترب اللون من حافّةِ القلبِ

صرتَ سواكْ!

ما الذى فزّعكْ

هل رأيت دَمى بين ألوانك الآنَ

أم قد رأيت دمكْ

أنت تجلس فى الظلِّ
مكتسيًا بردةً
من زخارف ضوءٍ
تنمنمها المشربياتُ
تأنس بالداخلين إلى اللونِ
والهاربين من اللونِ
كنتُ أراكْ
(فى الفضاء الذى ينحنى فى الظلالِ
على هيئةِ امرأةٍ)
جالساً كإلهٍ من الشرقِ
ينحلُّ فى عتمة الضوءِ
حشداً من الناس
يختلجون قليلاً

ولكنهم يهربون إذا ما تنبّهتَ
يختبئون بهيئاتهم فى الرسومِ
ولا يتبقىَّ سواكْ

ليس لى أن أربِّت فوق يديكْ
أنت تعرفُ

أن الوجوه التى تصرخُ الآن فى الكأسِ
يقطعها اللونُ
تعرفُ أنك تمضى بعيداً
وتقفز فوق حصانين!

خُذْ صرّة اللون وافتتح الآن وقتكَ
كنْ
إنتشلْ هذه الأعين الشاخصاتِ
بسنّارةِ الحلمِ
أو
فالتقط بالأصابع
هذى الوجوه من الثلجِ والنارِ
كنْ

أنت توغل فى الموتِ يا سيدى
وأنا
كنت مستوحشاً
كالمسامير فى خشب البابِ
أنظر من محبسى
وأراكْ

مــــــراد وهبـــــه



التنوير بالسلب! *

عنوان هذا البحث ينطوى على تناقض. فكيف يمكن أن يكون ثمة تنوير وأن يكون بالسلب؟ بيد أن صياغة السؤال، على هذا النحو، تسم التناقض بأنه تناقض صورى وليس تناقضاً جدلياً. ومعنى ذلك أن التنوير هو بالضرورة بالإيجاب. وإذا كان بالسلب فليس ثمة تنوير، وبذلك ينتفى التناقض.

وما حدث فى مصر دليل على ما نذهب إليه من أن ليس ثمة تنوير. وتفصيل هذا الدليل فى حاجة إلى تحديد ماذا نعنى بالتنوير. ونحن نعنى بالتنوير ماعناه **كانط** فى مقاله المشهور: «**جواب عن سؤال: ما التنوير؟**» وجوابه يمكن اختزاله فى عبارته القائلة «**كن جريئاً فى إعمال عقلك**». والجرأة تعنى ـ فى ضوء مقاله ـ ألا سلطان على العقل إلا العقل. وقد يلزم عن هذا المعنى سؤال عن مكانة التراث فى ضوء سلطان العقل.

وتمهيداً للجواب عن هذا السؤال أطرح ملاحظة وردت فى رسالة الأديب الفرنسى **أندريه جيد** إلى معرِّب كتابه «**الباب الضيق**». وقد جاء هذا التعريب بناء على اقتراح طه حسين. قال **جيد** «يدهشنى اقتراحك ترجمة كتبى إلى لغتكم؟ إلى أى قارىء يمكن أن تساق؟ وأى الرغبات يمكن أن تُلبى؟ ذلك أن واحدة الخصائص الجوهرية فى العالم المسلم، فيما بدا لى، أنه وهو الإنسانى الروح يحمل من الأجوبة أكثر مما يثير من أسئلة. **أمخطئ أنا**؟ هذا ممكن». والجدير بالتنويه، ها هنا، أن الكتاب لم يُترجم وإنما عُرِّب. والتعريب يعنى حذف فقرات. وكان رد **طه حسين** «سيدى لم تخطئ أنت وإنما دُفعت إلى الخطأ» (١).

والسؤال إذن:

هل كان **طه حسين** محقاً فى هذا الرد؟

لقد أصدر **طه حسين** كتابه «**فى الشعر الجاهلى**»

* ألقى هذا البحث فى ندوة «حركة التنوير فى مصر فى القرنين التاسع عشر والعشرين» ٥ ـ ٧ أبريل ١٩٩٤، المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة.

عام ١٩٢٦، أى قبل تعريب كتاب **جيد** بعشرين عاماً. يقول فى التمهيد لكتابه «إن نتائج هذا البحث سترضى هذه القلة القليلة من المستنيرين»[٢].

إن هذا التوقع من **طه حسين** مردود إلى منهج بحثه وهو «المنهج الفلسفى الذى استحدثه **ديكارت** للبحث عن حقائق الأشياء فى أول العصر الحديث. والناس جميعاً يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هى أن يتجرد الباحث من كل شئ كان يعلمه من قبل، وأن يستقبل موضوع بحثه خالى الذهن مما قيل فيه خلّواً تاماً. والناس جميعاً يعلمون أن هذا المنهج الذى سخط عليه أنصار القديم فى الدين والفلسفة يوم ظهر قد كان من أخصب المناهج وأقومها وأحسنها أثراً، وأنه قد جدّد العلم والفلسفة تجديداً، وأنه قد غيّر مذاهب الأدباء، فى أدبهم والفنانين فى فنونهم، وأنه هو الطابع الذى يمتاز به هذا العصر الحديث»[٣].

ويبدو أن **طه حسين** كان محقاً فى توقعه فإثر صدور الكتاب وصلت إلى النيابة عدة بلاغات من بعض علماء الأزهر وألف طلبة الأزهر مظاهرة وتوجهوا إلى سعد زغلول وقال أحدهم «نعلن إليك يا مولاى أننا كما اتخذك المصريون سلاحاً يحاربون به المغتصبين فسنتخذك سلاحاً نحارب به الملحدين»[٤]. ومعنى هذه العبارة أن إعمال المنهج الديكارتى فى نقد التراث مرادف للإلحاد، ومن ثم فإن تجنب الإلزام يلزم عنه تجنب النقد، وتجنب النقد يلزم منه تجنب التنوير لأن النقد يعنى البحث عن جذور الوهم، ومهمة التنوير؛ اجتثاث هذه الجذور. ومعنى هذه العبارة أيضاً أن ملاحظة **جيد** لا زالت مشروعة لأن النتائج التى انتهى إليها **طه حسين** فى كتابه **«فى الشعر الجاهلى»** والتى تسببت فى تقديمه إلى المحاكمة والتى كانت تستند إلى إعمال المنهج الديكارتى تدلل على رفض النقد، ومن ثم على رفض التنوير.

والسؤال إذن:

لماذا هذا الرفض؟

هل هو مردود إلى رفض ما هو وارد من الغرب أم إلى التباين بين عقلية غربية وعقلية ليست غربية؟

ورد فى مقدمة **شفيق غربال** للقسم الأول من الجزء الثانى لكتاب **فيشر** عن **«تاريخ أوروبا»** المترجم إلى العربية «أن لكل جزء من أجزاء تاريخ **فيشر** صعوباته الخاصة من حيث الترجمة. ولكن الأجزاء كلها تشارك فى صعوبة واحدة عامة، وهى ضرورة التعبير عن المعانى التاريخية باللغة العربية لجمهرة من القارئين لابد لهم من بذل مجهود خاص لإدراك علم من المعانى لا تحيط بهم تجاربهم ولا يمكنهم أن يتصلوا به إلا عن طريق التصور وطريق التقريب بينه وبين العالم الذى يعيشون فيه». ثم يستطرد قائلاً «بالنسبة إلى الجزء الخاص بالعصور الوسطى الأوروبية وحضارتها المسيحية الغربية أنه يصعب التعبير عن الفكرة الإقطاعية وفكرة السلطان الدينى والسلطان المدنى. والصعوبة، هنا، مردودة إلى الشبه الظاهر الذى يخدع»[٥].

يبين من هذا النص أن ثمة عقليتين؛ عقلية غربية وعقلية ليست غربية. وعبارة **«الشبه الظاهر الذى يخدع»** الواردة فى هذا النص تدلل على هذه التسمية الثنائية. ويبدو أن رفاعة كان سابقاً على **شفيق غربال** فى وعيه بـ «الشبه الظاهر الذى يخدع» فى كتابه **«تخليص الإبريز فى تلخيص باريز»**. يقول إنه قرأ

روح الشـرائع **لمونتسكيـو**، وعقد التأنس والاجتماع الإنسـانى **لروسـو**، ومعجم الفلسفة للخواجة **ولتـير (فولتير)**، وكتب فلسفة قندلياق **(كوندياك)**[٦]، وترجم اثنى عشر كتابا أو شذرة لمفكرى التنوير، ومع ذلك وضع شرطاً لقراءة هذه الكتب الفلسفية وهو التمكن من الكتاب والسُنة لأن هذه الكتب «محشـوة بكثيـر من البدع... فحينئذ يجب على مَنْ أراد الخوض فى لغة الفرنساوية المشتملة على شئ من الفلسفـة أن يتمكن من الكتاب والسُنة حتى لا يغتر بذلك ولا يفتر عن اعتقاده وإلا ضاع يقـينه»[٧] لأن «أهل باريس لهم فى العلوم الحكمية حشوات ضلالية مخالفة لسائر الكتب السماوية، ويقيمون على ذلك أدلة يعسر على الإنسان ردها»[٨].

والجدير بالتنويه أن مخطوط كتاب «**تخليص الإبريز**» كانت به فقرات حذفها **رفاعة** عند نشر الكتاب. من هذه الفقرات فقرة تتحدث عن «إثبات علماء الإفرنج لدوران الأرض حول الشمس. وكان مكانها بالمقالة السادسة فى آخر التعريف بالجغرافية الفلكية. وعندما تحدث عن الحشوات الضلالية المخالفة للكتب السماوية المتضمنة فى علوم أهل باريس حذف بقيتها وهى «كالقول بدوران الأرض ونحوه». كما حذف كلمة «كفرة» التى كان يستعملها مراراً مرادفة لكلمة «نصارى» فى قولة ثم إن بلاد أوروبا أغلبها نصارى أو كفرة». وفى تقديمه للدستور الفرنسى يقول «فلنذكره لك لتعرف كيف قد حكمت عقول الكفرة بأن العدل والإنصاف من أسباب تعمير الممالك وراحة العباد» [٩]. وفى ترجمة الشعر كان ينتهى إلى إنشاء نص عربى مستقل يوازى النص الفرنسى الأصلى فتحولت العبارة التالية:

J'ai chantè les dieux, les rois,les hèros, la beautè

إلى هذا البيت الذى يتحاشى ذكر الآلهة فى صيغة الجمع:

باسم ربى والسادة والأعيان

وترنمت شجوة بالحسان

ومن هنا نفهم ما يعنيه رفاعه بقوله عن ترجمة هذه القصيدة «وأخرجتها من ظلمات الكفر إلى نور الإسلام» [١٠] . وفى حديثه عن الوطن يشير إلى أن حب الوطن من الإيمان. وينظم منظومة وطنية يردد فيها «حب الأوطان من الإيمان». تبدأ المنظومة هكذا:

هيا نتحالف يا إخوان
باكيد العهد وبالإيمان
أن نبذل صدقاً للأوطان
للحرب هلموا يا شجعان
حب الأوطان من الإيمان

ويتردد البيت الأخير بعد كل رباعية[١١] . ولهـذا فالأخوة الوطنية موازية للأخوة الدينية. وجميع ما يجب على المسلم لأخيه المسلم يجب على أعضاء الوطن من حقوق بعضهم على بعض [١٢] . ومعنى ذلك أن رفاعه يقف ضد نظرية «**العقد الاجتماعى**» عند **روسو**، والتى تنشد تأسيس مجتمع مدنى ينتقى منه الأساس الدينى باعتبار أن المجتمع من صنع الإنسان وليس من صنع الله، وقوانينه هى أيضاً كذلك.

والجدير بالتنويه أن نظرية العقد الاجتماعى التى تبناها الشيخ **على عبد الرازق** وأفضت به إلى إنكار «الخلافة» كانت السبب فى مصادرة كتابه «**الإسلام وأصول الحكم**»، ومحاكمته وفصله من وظيفته. يقول بصدد حديثه عن الخلافة أن للمسلمين فى ذلك مذهبين:

المذهب الأول أن الخليفة يستمد سلطانه من سلطان الله تعالى وقوته من قوته. ذلك رأى نجد روحه سارية بين عامة العلماء وعامة المسلمين أيضاً. وكل كلماتهم عن الخلافة ومباحثهم تنحو ذلك النحو، وتشير إلى هذه العقيدة ... كذلك شاع هذا الرأى وتحدث به العلماء والشعراء منذ القرون الأولى فتراهم يذهبون دائماً إلى أن الله جل شأنه هو الذى يختار الخليفة ... وجملة القول إن استمداد الخليفة لسلطانه من الله تعالى مذهب جار على الألسنة، فاش بين المسلمين.

وهنالك **مذهب ثان** قد نزع إليه بعض العلماء وتحدثوا به ذلك هو أن الخليفة إنما يستمد سلطانه من الأمة. ثم يستطرد قائلاً «مثل هذا الخلاف بين المسلمين فى مصدر سلطان الخليفة قد ظهر بين الأوروبيين، وكان له أثر فعلى كبير فى تطور التاريخ الأوروبى.

ويكاد المذهب الأول يكون موافقاً لما اشتهر به الفيلسوف «**هُبز**» من أن سلطان الملوك مقدس وحقهم سماوى. وأما المذهب الثانى فهو يشبه أن يكون نفس المذهب الذى اشتهر به الفيلسوف «**لُك**» [١٣] .

ومن البين أن ثمة تناقضاً صورياً بين المذهبين بمعنى أن كلاً منهما ينفى الآخر. ونَفَى **على عبد الرازق** المذهب الأول فلم يبق أمامه سوى المذهب الثانى وهو مذهب **لوك** الذى ينفى الحق الإلهى للحاكم، ويأخذ بنظرية «**العقد الاجتماعى**» على نحو ما ورد فى الصفحة الأخيرة من كتابه حيث يقول «والحق أن الدين الإسلامى برئ من تلك الخلافة التى يتعارفها المسلمون وبرئ من كل ما هيأوا حولها من رغبة ورهبة ومن عزة وقوة. والخلافة ليست فى شئ من الخطط الدينية، كلا ولا القضاء، ولا غيرها من وظائف الحكم ومراكز الدولة. وإنما تلك كلها خطط سياسية صرفة، لا شأن للدين بها. فهو لم يعرفها ولم ينكرها، ولا أمر بها ولا نهى عنها، وإنما تركها لنا، لنرجع فيها إلى أحكام العقل، وتجارب الأمم وقواعد السياسة»[١٤] .

هذا هو التنويرعلى الأصالة وقد أتى خالياً من «الشبه الظاهر الذى يخدع». فماذا حدث للشيخ على عبد الرازق؟

حوكم وكُفّر فى الصحافة. وقد جرت محاكمته أمام هيئة كبار العلماء بدعوى أن كتابه يحوى أموراً مخالفة للقران الكريم والسُنة النبوية وإجماع الأمة. وفى تقديرى أن أهم سبب لمحاكمته قوله إن حكومة **أبى بكر** والخلفاء الراشدين كانت لا دينية. وقد صدر الحكم بإجماع الاراء بإخراج الشيخ **على عبد الرازق** من زمرة العلماء، وبالتالى محو اسمه من سجلات الجامع الأزهر وطرده من كل وظيفة وعدم أهليته للقيام بأيه وظيفة عمومية دينية كانت أو غير دينية.

هذا عن محاكمته. أما عن تكفيره فى الصحافة فقد كتب الشيخ **رشيد رضا** فى مجلة «**المنار**» متهماً **على عبد الرازق** بالإلحاد والزندقة لأن كتابه خروج عن الإسلام، وهدم للشرع، وإباحة لم حرّم الله، وبدعة شيطانية لم تخطر على بال أولئك الزنادقة الذين زعموا أن للإسلام باطناً غير ظاهره [١٥]. وفى صحيفة «**البلاغ**» قال الشيخ **محمد شاكر** «ما حدثنا التاريخ الإسلامى العام ولا التاريخ المصرى الخاص بإلحاد فى الدين أفجر من هذا الإلحاد الذى نزع إليه فى كتابه هذا الشيخ» [١٦]. وفى صحيفة «**اللواء المصرى**» ثمة مقالات جرت على هذا النحو أو قريب من هذا النحو. أما الذين دافعوا عن **على عبد الرازق** فلم يكن دفاعهم انحيازاً

إلى إنكار الخلافة بل انحيازاً إلى حرية الفكر. ومن ثم وقف على **عبد الرازق** وحيداً فى مسألة انكار الخلافة.

وفى عام ١٩٨٩ أصدرت الهيئة المصرية العامة للكتاب ترجمة لكتاب **عبد الرازق السنهورى** المعنون **«فقه الخلافة وتطورها لتصبح عصبة امم شرقية»**. يقول **السنهورى** «نظام الخلافة لا يمكن أن يكون مسؤولاً عن الفتن التى حدثت فى الدولة الإسلامية، أو عن عدم احترام الحكام لقواعده وأحكامه. كما أن وقوع الفتن والخلافات ظاهرة يتسم بها تاريخ الدول جميعاً. ولا يمكن القول إن المسلمين كانوا يشذون عن هذه الظاهرة أو أنهم أخذوا بنظام آخر للحكم. فى رأينا أنه لا محل للزعم الخاطئ والذى يردده كثيرون قائلين إن الخلافة كانت مصدر المساوئ التى شهدها التاريخ الإسلامى. فالحقيقة هى إنه إذا بحثنا عن سبب الاستبداد الذى مارسته بعض الحكومات الإسلامية زمناً طويلاً فإنه لم يكن نظام الخلافة، بل خروج هؤلاء الحكام عن مبادئه وأهدافه» (١٧).

وفى يناير ١٩٩٤ ، أرسل إلى الجامعات المصرية إعلان عن مسابقة عام١٩٩٥ من قبل وقف المستشار الدكتور **محمد شوقى الفنجرى** معتمدة من ناظر الوقف ورئيس هيئة قضايا الدولة المستشار **جمال اللبان**. والمسابقة تنطوى على موضوعين:

١ ـ نعم الإسلام هو الحل ولكن كيف.

٢ ـ الجمهوريات الإسلامية الوليدة بوسط آسيا، الحاضر والمستقبل.

وفى فبراير ١٩٩٤ أصدر المستشار **طارق البشرى** فتوى بخصوص رقابة مؤسسة الأزهر على المطبوعات.

وفى ١٥ أبريل ١٩٩٤ كتب **رجاء النقاش** مقالاً فى مجلة «**المصور**» بعنوان حاكمونا.. ولكن ورد فيه أنه وقف أمام القضاء ثلاث مرات بسبب ثلاث قضايا مرفوعة ضده من بينها قضية رفعها ضده «محام» لأنه كتب مقالاً يرفض فيه «**النقاب**». وقد حكم قاضى أول درجة بإدانة **رجاء النقاش** وهناك ثمة سؤال فى حاجة إلى بحث علمى للجواب عنه:

هل ثمة مدرسة «أصولية» فى مجال القانون المصرى مؤسسها هو عبد **الرازق السنهورى**؟

وفى عام ١٩٩٣ نشرت مجلة «المصور» حديثاً **لزكى نجيب محمود** كانت قد نشرته «الأهرام» عام ١٩٨٥ورد فيه «أن الذين يقولون إن العَلْمانية خطر على الإسلام فاتهم أنهم فى كل ما ذكروه إنما يتكلمون عن ديانات أخرى غير الإسلام. وأنا أطالبهم بأن يذكروا لى مثلاً واحداً ليوم واحد مَرّ فى تاريخ المسلمين كله على شعب مسلم قد تم فيه الفصل بين الدين والدولة بالصورة التى يذكرونها. هذا شئ لم يحدث مرة واحدة فى تاريخ المسلمين ..

لماذا؟ لأنه شئ غير وارد لا فى عقولهم ولا فى قلوبهم، إنما قد ورد عند آخرين فما الذى يشغلنا به.

وأنا أطلب منهم أن يصوروا لى كيف يمكن لمسلم يحيا دينه الإسلامى ثم يفصل بين الدين والدولة بالصورة التى يتخيلونها، وذلك لأن للإسلام طبيعته الخاصة به. فهو طريقة حياة فوق أنه دين بالمعنى المفهوم عند أصحاب الديانات الأخرى

إن رسالة التوحيد تظهر فى حياة المسلم بكل أوضاعها. فهو دين توحيد ينعكس فى شخصية المسلم

نفسه، وينعكس فى انساق المبادئ الأخلاقية معاً فى حياة واحدة دون تناقض.

أين يأتى الفصل الذى يخافون منه فى حياة إسلامية ومتى حدث؟».

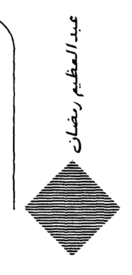
هذه الأفكار **لزكى نجيب محمود** مماثلة لفكر **عبد الرازق السنهورى**. والتماثل هنا يقوم فى أن كلا من مفهوم الخلافة ومفهوم الوحدة بين الدين والدولة نقيض العلمانية. وإذا كانت العلمانية هى المهد للتنوير فالمفارقة هنا أننا قد احتفلنا بمرور مائة عام على التنوير فى مصر، والعلمانية من المحرمات الثقافية.

والسؤال إذن:

ما الرأى فى عبارة **شفيق غربال** «الشبه الظاهر الذى يخدع؟».

الهوامش:

(١) **اندريه جيد**، الباب الضيق، تعريب نزيه الحكيم، دار الكاتب المصرى، ١٩٤٦.
(٢) **طه حسين**، فى الشعر الجاهلى، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ١٩٢٦، ص ١.
(٣) نفس المرجع، ص ١٠، ١١.
(٤) جريدة **الأهرام**، ٧ نوفمبر ١٩٢٦.
(٥) تاريخ أوروبا في العصور الوسطى، ترجمة زيادة والعرينى، دار المعارف ، ١٩٥٠.
(٦) **رفاعه رافع الطهطاوى**، تخليص الإبريز فى تلخيص باريز، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، ١٩٩٣، ص ٣١٠ ـ ٣١١.
(٧) نفس المرجع، ص ٢٦٠.
(٨) نفس المرجع، ص ٢٥٩ ـ ٢٦٠.
(٩) **انور لوقا**، ربع قرن مع **رفاعه الطهطاوى**، دار المعارف، ١٩٨٥، ص ٩٩.
(١٠) نفس المرجع، ص ١١٢.
(١١) **مهدى علام**، مختارات من كتب **رفاعه الطهطاوى** واخرون، القاهرة، ١٩٥٨، ص ٢٠٦ ـ ٢١١.
(١٢) **رفاعه**، مناهج الألباب المصرية فى مناهج الآداب العصرية.
(١٣) **على عبد الرازق**، **الإسلام واصول الحكم**، **الهيئة المصرية العامة للكتاب**، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٧ ـ ١١.
(١٤) نفس المرجع، ص ١٠٣.
(١٥) المنار، جـ ١، م ٢٦ ، ص ١٠٠.
(١٦) البلاغ، ٢٤ اغسطس، ١٩٠٥.
(١٧) **عبد الرازق السنهوى**، نقد الخلافة وتطورها لتصبح عصبة أمم شرقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٣٩.



وشم الصوت

كان بعضُ الرعاةِ على حافةِ النهرِ

كان الهواءُ خفيفاً كأن به مرضاً

والطرائدُ تجتازُ خطَّ البدايةِ .

فوق خراطيمِها بعضُ عشبٍ

وبعضُ ذبابٍ

قريباً من الأفقِ

بعضُ حبالِ الغسيلِ ترفرفُ

أقمصةٌ،

وسراويلُ،

صيفٌ خفيفٌ يحملقُ نحو المحطّاتِ

يحشو سخونةَ أقدامِهِ

ويطأطئُ فوق حبيباتِ عابرةٍ

النهارُ وحيدٌ

جميعُ المنازلِ أوطأُ مما نراها

الغبارُ هو السيّد المتحكِّمُ فى نفسِهِ

والندي يحتفى بامتلاءِ مثانتهِ

ويغرغرُ

قد تستطيعُ المدينةُ أن تختفى

غيرُ حبلٍ طويلٍ سيعلو بأنفاسِ سكّانها

غيرُ بعضِ القبورِ

وغيرُ النزولِ إلي آخرِ الخوفِ

أيتها الصحراءُ

ارفعي ساعديكِ عن الرملِ

واستقبليهم.

كان النهارُ وحيداً

وسيدةٌ تنزوى خلف ظلٍّ

لتدعكَ كاحلَها دونما نأمةٍ

ووشيشٌ يصلٌ يصلُ

وبعضُ صدًى يتساقطُ فوق الصدى الخام يغسلُه

ثم يجعلُه غيمةً بثلاثةِ أجنحةٍ

تتهدّلُ منها الحرائقُ فوق الجذورِ

وتسعى بعيداً

بعيداً

إلى أنْ...

سيستيقظُ الصوتُ

يَشرعُ أبوابَ إقليمهِ

والنوافذَ

إلهثْ كأنك تجرى وراءَ الهواءِ:

يقولُ لصاحبهِ

لا تبدِّدْ أغانيكَ قبل ارتمائكِ تحتى

تهرَّبْ من الجوعِ

نفِّضْ خلاياكَ من عرقى

واسترحْ

يجلسان علي حجرٍ ناعمٍ

أنتَ سوف تعلِّقُ حلقومك المرنَ الغفْلَ

فوق حراشفِ ذيلى

ستردمُ ذاتك تحت دمى

وتنامُ على جثثِ الكلماتِ

انتظرْ دائماً عند آخر نافذةٍ

هل تفكِّرُ فى كنيتى

لستُ فرداً

أنا مجمعُ الكائناتِ

أنا الرجلُ البائدُ

الحشراتُ

المراكبُ

كلُّ نباحِ الكلابِ

صفير الخيولِ

أنا فوقهم تحتهم

هل نجرِّبُ

أنت ستتبعُنى

عند آخر نافذةٍ

ستمرُّ على غيمةٍ و تفكُّ شرايينها

سنجرِّبُ، هه

هنا أوّلُ الأرضِ سوف تجىء الطيورُ معاً وحدَه سيجىء الفتى

- أتى

(هذه غيمة بثلاثة أجنحةٍ)

سوف ينسى الضواحى ويكشطُ حاشيةً من فتاتِ يديهِ وينتظرُ الإبتهاجْ

- هاجْ

(هذه غيمةٌ)

وبعد قليلٍ سيخلعُ سروالهَ ويفتِّشُ عن نفسهِ ربما يستعيدُ الذى ضاعَ منه هناكْ

(لماذا صمتَّ، هنا غيمةٌ، انتبهْ، مثلنا لا يفكِّر فيما يليقُ، إلى آخرِه)

- إيهِ

يسرقُ قنينة الخلْقِ من تحت إبْطٍ وحيدٍ ليملأ أرجوحتين بماءِ الحياه

- ياهْ

ولا يتوقّفُ إلاّ إذا همدتْ ريحُهُ، واستفاقْ

- فاقْ

هكذا سوف يخرجُ في غفلةٍ من فضاء ترانيمهِ، سوف يحسبُ أنَّ الحريقَ اكتفى ومضى

- مضى

سننصرفُ الآنَ نتركُ ما كانَ يحدثُ، يحدثُ

كان بعضُ الرعاةِ على حافّةِ النهرِ

لكنّه فى مكانٍ بعيدٍ عن الظلِّ

حيث التفاصيلُ صامتةٌ

والنسيمُ يسيرُ على الأرضِ بضعَ خطىً

سوف يقتربُ الماعزُ الجبليُّ

ويأكُل ما يتبقّى

وتنسابُ منه الذكورُ تغطِّى ظهورَ الإناثِ

وكلُّ الكلاب التى وقفتْ للحراسةِ

تدفنُ أذيالَها بين خلفيتيها

ستنبحُ

سربُ الغيومِ يمُرّ

يدحرجُ فى إثرهِ الفتياتِ وعشاقَهنَّ

يدحرجُ آونةً

ونوافذَ

ظلاًن ينسحبانِ

ف ظلان ينسحبانِ

ف ظلان ينسحبانِ

وتبقى العجوزُ التى حبستْ صهدَها

تتحمَّل أنْ يتركوها

وأنْ تتذوّقَ فطْرَ يديها

و تلعقَ أحلامها

علّها تتعرّقُ

علَّ قليلاً من الماءِ ينزفُ

تبحث عن شعرِها

ربما يستظلُّ به الحلمُ

بعدَ قليلٍ من الخطواتِ

تطلُّ فتاةٌ

تقيسُ المسافةَ بين الهوى والهواءِ

وتفرشُ أعشابَها

وتنامُ على سُتْرةِ اللّيلِ

قد ترهفُ السمعَ

ماذا سيحدثُ حين يخورُ الرجالُ

يجبنون

أطرافُهم تتسرّبُ أبعدَ ممّا يرونَ

تشقّقُ جِلْدَ الرياحِ

وتجعلُها دَرَجاً عالياً

بعد إغفاءةٍ

ستصيرُ حرائقُها بلداً طيِّباً

والذى سوف يهبطُ خطُّ النهاية من صدرِها

سوف يمشى قليلاً ليدخلَ مزرعةً

لا تكفُّ عن الإشتياقِ إلى الحرثِ والماءِ

مزرعةٌ رملُها ساخنُ

فوقها تستطيعُ الرياحُ وأطفالُها

أن تكون لواقحَ

أن تتذكَّر قنطرة الروحِ

تعبرُ

ثم تقيُم على الجسرِ مأدبةً

يستطيع الضبابُ إذن أنْ يطاردهَا

أنْ ينامَ على طرفِها

أن يحطِّمَ أقصى السياجِ

إذا آلةُ الحرثِ والماءِ

ساختْ

ليكسوَها الرملُ

هل ستقيسُ المسافةَ بين الحصى والحصادِ

وتغسلُ أشجارَها

فى بكاءِ العجوزِ التى

(لستُ أذكرُ ما بعدها)

والتى

(لستُ أذكرُه)

علَّه يتعرّقُ

علَّ قليلاً من الماءِ ينزفُ منه

متى نغتسلْ؟

متى نستطيعُ الإقامةَ فى نَفَقٍ زائلٍ

اقتربْ يا فتى

ـ أتى

(هذه غيمةٌ)

هل ستفرطُ عنقودَ نسلِك فى رحمى وتدلُّ علىَّ بنيكْ؟

(هنا غيمةٌ، انتبهْ)

أم ستقطفُ من جسدى وردةً ثم تخدعُنى بالذهبْ ـ ذهبْ .

نعيم عطية

عيـون لا تطـرف



علّمنى القتل. أجوب الدروب خائفةً. ماذا لو قُدِّرَ لى أن أسقط على الأرض جاحظة العينين مثله؟ حسنٌ لو قُدِّر لى أن أبقى فى موقدى أبد الآبدين، مسمَّرة. لكن ماذا لو استيقظت؟ ماذا لو استيقظت ووجدتك امامى تمثل، وفى اعقابى تخطو، وإلى جوارى تقف؟ تهمس وفى أذنىٌ يسرى، حتى النخاع، فحيحك؟

أريد حصانا أسود. أربت على عنقه المشرئبة وأسند رأسى. أمتطيه وأركض، فى الليل أركض. وعند سماع دبيبه يطمئن قلبى. أنظر على الدوام خلفى علّه، هو أو أى شخص من طرفه، يتعقّبنى.

سمعتُ أن «أبا الليل» يعتزم تسليط طوفانٍ لإفناء البشر.

قررت على الفور أن أزوره، وأتشاور معه. فى الطريق عصفت الريح. علا زئيرها. امتلأ بالارتياح تجويف صدرى. هطلت الأمطار فبلّلت شعرى. التصقت غدائره بكتفى ومؤخرة عنقى، والأطراف بأعلى عَجُزِى. رفعت ذراعى متوسلةً أن تغطّى السيولُ وجه الأرض، وألاّ تنقطع أبدا.

غمر الظلام وجه المسكونة. فى الظلمة هدأت نفسى، فما عاد يتوجب علىّ، مثل الآخرين أن أهب من رقادى، وأستيقظ. ولماذا أستيقظ؟ ألأسمع ألسنة اللهب فى الأتون تئز وتقرقع، انتظار لأن يُلْقَىَ بى فيها عندما تُحْمَىَ؟ ولماذا؟ ألم يعلمنى هو القتلَ، فقتلته؟

فى اليوم السابع، ما عدت أسمع للعاصفة صوتا. ما الذى حدث؟ هل قَتَلَ العاصفة كما قتلَنى من قبل، وحان دورى أن أنهض؟ أطللت من صندوقى. ومن كوتى نظرت. ملأ الضياء عينَى، فما قدرت للحظة أن أبصر. نظرت إلى سطح المياه المترامية الأطراف من حولى. كان الصمت شاملا والأمواج ساكنة كالصخر. تطفو بعض الجثث، والبعض ينبىء عن وجوده فى القاع من حولى. كل البشر تحولوا إلى طين وأعشاب مائية. هل أكون الوحيدة التى نَجَتْ من الطوفان، فأنال البركات، ويُغْفَرُ لى؟

لا أطلب سوى الإشفاق والرحمة. لا أطلب غير ذلك. بداخلى بذرة لكل مخلوق حى. وأستطيع أن أملأ وجه الأرض، عندما ما تجف، من بطنى ثمارا. وليس بلازم أن يكونوا ضائعين، يا نسين أشرارا، مثلما كنت. ولكن هل بإمكان الذئب ألاّ يخطف الحملان، والأفعى ألا تبخُّ السم وتلدغ؟

من قبلٍ علمتنى القتل. علَّمنى الآن الحب. علمنى أن أُبْدِعَ من الطين بشرا، علَّمتنىَ الشهوة والإدمان، علِّم ثديى الآن أن يسقى الرُضَّعَ لبن الحنان.

ها أنتِ يا قاسية القلب تلينين. تذوبين رقة، يا صاحبة القبضة الحديدية، نسيتِ النصلَ الذى يقطر دما؟ يا جدباء تريدين أن تضحى الآن حقلا للحراث أُعِدَ؟ تصرخين «أريد بيتا»؟

صفت السماء فتحت النافذة على وجل، فرأيتُ كل شىء حسنا، والبشر استحالوا طينا والأطيار على قمم الأشجار تطلق صيحات الثكالى، والحمائم التى تفحمت تطلق هديل الندّابات.

بالأمس لم نكن بشرا كانت المردة والشياطين والوحوش الرهيبة قدوتنا. دلنا اليوم على زهرة الخلود. ونجنا الآن من الثعبان الأرقط.

تعالَ إلينا. لا تذهب إلى هناك. لا أحد يذكرك هناك. لا أحد هناك. الكل رحلوا. السوق أنفضٌ، والبدو نهبوا كل شىء، وماعاد لهم بدورهم وجود. ثقيلى الأحمال، ضلوا الطريق فى الصحراء. خرجت الأسود الباطشة وانقضّت عليهم، وهلكوا. ما عاد أحد هناك. نحن وحدنا هنا ولا غيرنا.

تعالى إلينا. لا تخافى. نحن نعرف كل شىء. الجريمة الكاملة التى كان يحكى لك عن تفاصيلها لا تنطلى علينا. سِفَاحًا حملتِ به، وفى السر ولدته. لا شىء يحدث بالنسبة لنا فى الخفاء. لا شىء. أودعته

صندوقا قديما، وغطيته بالأعشاب الجافة وبعض الأحطاب. قلت هذا مركب شمس.

غَازَلَنِي. أمضينا معا ساعتين.

وإذا خرجت من عندك هنا،من هذا البيت الأصفر القديم الرطب خلف مبنى المحكمة، فمن ذا يكون أبا لهذا الطفل؟ فى أحشائى سوف يتقلب، وعندما يخرج إلى الوَجود سيكون ملعونا. سوف يسأل «من أبى؟» ولن يلقى إجابة. وأنا من قلبه لن أعطى إجابة. سأخفض بصرى إلى الأرض. سوف أَلَقَى القصاص. أتعرف ما قصاص الحمل سفاحا عندنا؟ ما قولك إذن فيما فعلت بى؟ هل سوف تكفينى هذه القروش التى تدسها فى راحتى؟ مرحى لك، مرحى، سوف تخرج فى عباءتك الحريرية على الناس، تدعى الأخلاق الحميدة، وترجو أن يتخذوك قدوة. ولكن من أين هذا الطفل؟ وبأى اسم إذن أسميه؟

هل تعرف أن الذى تركته فى صندوق السيارة هو زوجى؟ ساعدنى.

ألقيتِ به فى النهر. ترفقّت به الأمواجُ. دفعته عبر الظلمات إلى الشط، حيث تلقفَته أيدينا. من ترعة البراكين انتشلناه. حملته سواعدنا، ووهبناه حبنا. وقال البعض «فلتئد هذه البذرة، قبل ان تنمو، وتُعْمِلَ فينا القتل» رفضنا. وعلمناه الحب.

قومنا فكره الحائر، وهدأنا من روعه، فالموت فى الأرض لابن الأرض خاتمة.

كنتِ تفتقدين الدفء وعلمناه نحن كيف يهيىء لنفسه قبرا من الثلج. أودعنا فى راحته القلب الذى بعد أن قتلتِه عُنيتِ بالاحتفاظ به. كنت تعرفين أنه يحبك. لم يعرف قلبه الشر يوما، ولم يمتلىء بالحقد. فى الصباح نوقظه، ونقدم له إفطارا ممزوجا بالسم. وعندما يتناوله فى كل مرة لا يموت. فقط يسقط. وتحتضنينه. تطلبين منه أن يسامحك؟

اليوم تكتمل الخديعة، تماسكى. ولا حتى المنجمون يستطيعون أن يخبروك بما أنت وحدك تعرفين. ثبتى قناع البراءة. لا تتحطمى. دعك من البكاء. بعد زوجة أبيه جئت أنت. خدعته. قلت أى فتاة تتمناك زوجا، ووافقت على الفور.

استيقظى. عشب الشيح يغلى. الرعشة فى كل الأطراف. اللون أصفر. والتساؤل فى العينين أبدىّ.

الطَّرقات على الباب تعلو، ويتحول كل شيء إلى رماد. الأزرق يطغى. وفى الترعة القريبة استقر القلب ليؤنس وحدتك.

تماسكى. لا شيء. إنه نوع من التحدى، وفى الليل نشق طريقنا عبر غابات الشوك، وإلى الفجر نمضى.

تصدَّى للشر، وارتدى درعَ الرعب. استقل عربته، وانطلق عبر الأحشاء، فنظم الكون، وخلق من أمثالك كثيرين. نفث من شفتيه فى الطين ألسنة اللهب، وجعل منك مرضا مسلَّطا على الأبدان. لكن بدونك، على أى حال، ما كانت الأطيار تبنى أعشاشها بين الأغصان، وما كانت أسماك البحار لتضع بويضاتها فى الأجمات، ومن السماء ما كانت السحب لتبعث أمطارها، وما كان فى البرية لينمو النبات والشجر، وما كانت لتنبت عند الينابيع وفى قاع الخلجان زهرة الخلود.

انحنَيِ. أربتُ على شعرها، وأقبِّلُ جبينَها، حتى فى أشد حالات تقززى.



اجـتــــلاء

رذاذُ إبريلَ،

وشارعٌ يضيقُ قرب عابرٍ أخير

ذُبالةٌ تنوسُ فوق حائطٍ

فوحُ السريرْ

نظرْتُ للتداخلِ اللونيِّ فى المرآةِ

وانتحلتُ صورةً

فهل تدافعت سوائلُ الأعضاءِ وانصبَّتْ على حبّات خصبٍ،

واستضاء طائرٌ، وخضخض الحصى برغوةِ الجناحْ

وأنتِ تخرجين من بين العذارى فى بواكير الفصولِ

تدخلين هيكلَ المحرَّماتِ فى فراديسى
وتهبطين بى زوجين مكسوَّين بالصلصال واللبلابِ
فانتبهتُ لانغمارِ قطْرِ عشبةٍ على يدىَّ
واقتربتُ من مكان كان مشغيا بمخلوقاتهِ
وقد تكسَّرت عليه قشرةُ المحارةِ الأولى
ولم أكن لأُنْبى عن طوالعى
وإنما تتابعت يماماتٌ ويمَّمتْ إلىَّ
فاستعدتُ لحظة النسيانِ كى أقولَ أو أرى
مالا يُسمَّى أو يُباحْ

أتُخرجُ الطبيعةُ الحرونُ ماءها،
وتجتلى غموضَ اللهِ

قلتُ غير ماظننتُ،
واستطبتُ أن أمرَّ تاركاً وديعتى
وأنت تمزجين ليلةً بليلةٍ، وقد تشابكنا
وتلغين الصباحْ

أكنتُ عابراً، ولا أدرى، بموسمِ اللقـاحْ

محمود أحمد العشيرى



قراءة فى قصيدة «السرير» لأمل دنقل

إن الإلهام بالنسبة للشاعر هو إعادة اكتشاف الجمال. الجمال فى الطبيعة. الجمال فى الأداء. الجمال فى السلوك. الجمال فى مفردات الحياة الاجتماعية»..

(أمل دنقل)

اوهمونى بان السريرَ سريرى!
ان قاربَ «رعْ»
سوف ـ يحملنى عبر نهر الافاعى
لأولد فى الصبح ثانيةً.. إن سَطَعْ
(فوق الورقِ المصقولْ
وضعوا رقمى دون اسمْ
وضعوا تذكرةَ الدمْ
واسمَ المرضِ المجهولْ)
اوهمونى فصدَّقتُ..
(هذا السريرْ
ظنَّنى ـ مثله ـ فاقدَ الروحِ
فالتصقت بى اضلاعُه
والجماد يضمُ الجمادَ ليحمِيَهُ من مواجهةِ الناسِ!
صرتُ انا والسريرْ..
جسداً واحداً.. فى انتظار المصيرْ!
طولَ الليلاتِ الالفْ
والأذرعةُ المعدنْ
تلتفُ وتتمكنْ
فى جسدى حتى النزفْ
صرتُ اقدرُ ان اتقلّبَ فى نومتى واضطجاعى
انْ احرّكَ نحو الطعام ذراعى..

واستبان السرير خِداعي..

فارتعشْ!

وتداخل - كالقنفذِ الحجريُ - على صمته وانكمشْ

قلتُ: يا سيدى.. لمَ جافيتنى؟

قال: ها انت كلمتنى..

وانا لا اجيب الذين يمرون فوقى

سوى بالانين

فالأسرّةُ لا تستريح إلى جسدٍ دون آخرَ

الأسرّة دائمةٌ

والذين ينامون سرعان ما ينزلونْ

نحو نهر الحياة لكى يسبحوا

أو يغوصوا بنهر السكونْ!

اوهمونى بان السرير سريرى

ان قارب «رع»

سوف يحملنى عبر نهر الافاعى

لأولد فى الصبح ثانية.. إن سطع (*)

تبدأ القصيدة ويكاد يضع الشاعر فى أيدينا مفتاحا فنجد (الوهم)، هذه الحركة التى تجول بين عالم الذهن وعالم الشعور والخواطر، يجعلنا - ومنذ البداية - نتوقع شيئاً مضاداً ننتظره ويستخدم فى السطر الأول الفعل (أوهمونى بأن) فنحس حركة الإيحاء تدخل على الجسد الملقى وتتسرب إليه. وفى السطر الثانى (أوهمونى بأن) ليوقعه فى الوهم الذى تجرى القصيدة على بسطه بعد ذلك، (فقد توهم مالا حقيقة له ثم ظن أن الأمر على ما توهم).

ويتداخل الزمان والمكان من خلال الإشارة التراثية فيحل الزمن الحاضر فى زمن الفراعنة، ومحل السرير والغرفة يأتى (قارب رع) الذى يمضى فى نهر الأفاعى. ويمثل المكان (نهر الأفاعى) وحركة الشاعر فيه لتكون الملجأ والمنجى من إرهاق اللحظة الآنية بما بها من نصب؛ حتى يولد الشاعر فى زمن آخر (يولد فى الصبح ثانية إن سطع).

ويطفو الوهم والشك فى نهاية الفقرة مرة ثانية من خلال إن الشرطية فيعلق الشاعر الولادة الثانية التى تمثل (الحياة/ الأمل) على شرط السطوع.

ويمتد الوهم من خلال حاضر اللحظة إلى أن يلحق بتلك الأسطورة أو المعتقد الفرعونى الذى يفر المرء فيه من الموت إلى النجاة والخلود عبر قارب «رع» أو مراكب الشمس.

ويستدعى إسناد فعل الوهم إلى تلك الأسطورة علاقة دلالية غائبة تعمق هذه الرؤية الشخصية وتعطيها بعداً تاريخياً بإثارة الشك فى تلك المعتقدات ومحاولة نقضها، ومن ثم تتحول التجربة منذ البداية إلى قضية إنسانية (تجربة المرء تجاه الموت)، فكما هى تجربة الشاعر هى أيضا تجربة الإنسان منذ أقدم العصور «فأما خيالهم فى الجحيم فكان منكراً مروعاً، ففيه الكثير من الأخطار والأهوال التى كان يخشاها المصريون. فتروع أفئدتهم وتخلع قلوبهم، وهناك الحية الفتاكة التى تروعهم من محيط السماء عندما تعترض موكب الشمس وفى مجاهل

الغيب تماسيح تسلب الميت كل ما يملك من حرز وتميمة.... كل هذه أمور أتعبت النفس المصرية وأشقتها، فأخذت فى تنظيم أمور الأبدية بكل ما أوتيت فى حياتها الدنيا من قوة وحيلة» (١)

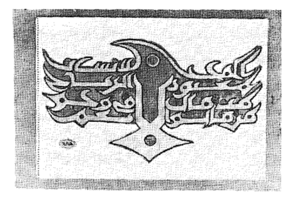
وتستدعى الإشارة التراثية فى النص الحديث نصاً قديماً من متون الأهرام لعلاقة التشابه والانسجام، فيقول شاعر المتون:

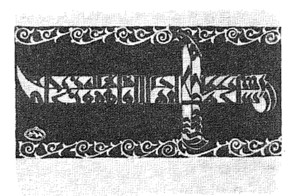
«إنك لم تسافر ميتاً، بل سافرت حياً، لقد سافرت لكى يمكنك أن تعيش، وإنك لن تسافر لكى تموت»

«عش، إنك لن تموت، وإذا رسوت فإنك تحيا [ثانية] وهذا الملك بيبى قد فر من موته» (٢)

إن النص القديم ينبض من خلال النص الحديث نفسه، فنجد السفر والعبور، والنجاة من الموت ذلك الكهف المظلم والرسو







والحياة الثانية وإذا كنا نجد فى متون الأهرام جميعا تجنب ذكر الموت فلا يذكر إلا منفياً أو ما يثبت الحياة على نحو (النزول على الأرض) أو (ربط حبال السفينة فى المرساة) فشاعرنا على نفس الحال لم يذكرها فيقول (أو يغوصوا بنهر السكون)، هذا إضافة إلى صورته الممتدة التى تجنب بها ذكره صريحاً والتى شكلت القصيدة باكملها.

بيد أن درجة من الاختلاف بين الموقفين:

فكانت الثقة واليقين عند شاعر المتون، والوهم والشك عند شاعرنا شك فى حياة اخرى بعيداً عن المرض والألم. ولعل تفسير الاختلاف أن شاعر المتون كان يكتب للموت لضمان السعادة فى تلك الحياة الأخروية، أما الثانى فكان يكتب للذين يحاولون الا «يغوصوا بنهر السكون».

(فوق الورق المصقولْ
وضعوا رقمى دون اسمْ
وضعوا تذكرة الدمْ
واسم المرض المجهول)

يلجأ الشاعر إلى هيكل القصة لبناء قصيدته «وليس غريباً أن يصطنع الشعر لغة الحكى لضمان خلق الرؤية الموحدة، مع الاحتفاظ بحقه فى التنويعات الجزئية التى تتكون أساساً من التشكيلات الاستعارية المفاجئة بجدتها»[٣] ومن ثم تدور القصيدة بصورتها ومشاهدها حول محور يمثل موضوع القصيدة، ومع هذا يعتنى الشاعر عناية فائقة بالجزئيات التى تلتف حول هذا المحور وتغذى وحدة القصيدة بمزيد من التفصيلات؛ ويلتقط فى هذا المقطع تفصيلات دقيقة من تجربته المرضية وهى تفاصيل تأتى على إنسانيته (**وضعوا رقمى دون اسم**)، كما توحى بالوهن والموت إذ صار جسداً خاوياً لتنبض فيه الحياة (**وضعوا تذكرة الدم**). وكما ينتهى المقطع السابق بالشك فى الولادة الثانية من خلال إن الشرطية ينتهى هذا المقطع باليأس أيضاً من خلال (**المرض المجهول**).

وهذه النبرة المأساوية التى تلهج بها المقطوعة بل القصيدة هى نفسها الموجودة فى الديوان كله وهى رابط بين الكثير من قصائده؛ فالشاعر هنا هو نفسه الذى يحدث أوراق الشجر فى قصيدة «**ديسمبر**» [٤].

«قلت للورق المتساقط من ذكريات الشجرْ
إننى اترك الآن - مثلك - بيتى القديم
حيث تلقى بى الريح أرسو
وليس معى غير
حزن المقيم
وجواز السفر»

وأيضا الزهور فى قصيدة «**زهور**»:[٥]

تتنفس بالكاد مثله، وتتمنى له العمر وهى تجود بانفاسها.

وهذه النفس الشاعرة هى نفسها الطيور التى:

«تحتوى الأرض جثمانها فى السقوط الأخير»[٦]

**اوهمونى فصدقت
(هذا السريرْ
ظننى - مثله - فاقد الروح
فالتصقت بى اضلاعه والجماد
يضم الجماد ليحميه من مواجهة الناس)
صرت انا والسريرْ
جسداً واحداً.. فى انتظار المصير!**

ويتجاوز الشاعر فى هذا المقطع حد الاندماج مع مفردات الطبيعة والكون إلى أن تصبح مثل هذه الأشياء (ذواتاً فاعلة) لا تعبر عن نفسها فقط بل تحرك الشاعر وتوجهه وتتسلط عليه (فالسرير يلتصق به، ويضمه، ويحميه) فالسرير ليس فقط بشراً يحس ويعقل، يتحرك ويسكن، بل يحن إلى إلفه ونظيره فيلصق أضلاعه بأضلاعه.

ويلعب الشاعر بثنائية الحركة والسكون فنجد:

- السرير (**الساكن**) يظن (**السكون**) والموت فى الشاعر (**المتحرك**).

- **(يتحرك)** هذا السرير الساكن فيلصق أضلاعه بأضلاع الشاعر.

- يستسلم الشاعر **(المتحرك)** إلى السكون حينما يجد فى هذا الاستسلام الراحة والسكن، **(والجماد يضم الجماد ليحميه من مواجهة الناس)**.

- يذوب سكون الشاعر فى سكون السرير **(صرت أنا والسرير جسداً واحداً فى انتظار المصير)**.

والشاعر «يعيد تنظيم مدركاته ويجعلها تتحول عمداً إلى أشكال خيالية يتولد عنها التأثير الشاعرى» (٧). من خلال هذا التشخيص الطريف للسرير الذى يستمد من حيويته وجدته فى آن، فضلاً عن دقته وتدفق دلالاته، ومن ثم تظل الروح الشاعرة متصدرة للعمل رغم اصطناع الجو القصصى.

طول الليلات الألفْ

والأذرعة المعدنْ

تلتف وتتمكنْ

فى جسدى حتى النزفْ

يتحول الشاعر من الهدوء الذى يشيع فيه الوهن والموت لمقطع حافل بالحركة والتفاعل بينه وبين المرض والموت . ترتسم فيه بالسرير صورة الكائن الخرافى ذى الأذرع المعدنية التى تعتصر الشاعر. ينشب أضلاعه فى جنباته فيتداوله الألم الجسدى **(النزف)** والألم النفسى الذى أحس فيه طول الزمان وسأمه. وكان هذا الألم بوجهيه هو المصيرالذى انتظره فى فقرته السابقة.

صرت أقدر أن أتقلب فى نومتى واضطجاعى

أن أحرك نحو الطعام ذراعى..

واستبان السرير خداعى..

فارتعش!

وتداخل - كالقنفذ الحجرى - على صمته

وانكمشْ

قلت: يا سيدى.. لِمَ جافيتنى؟

قال: ها انت كلمتنى..

وانا لا أجيب الذين يمرون فوقى

سوى بالأنين

فالأسرة لا تستريح إلى جسد دو ن آخر الأسرة دائمة

والذين ينامون سرعان ما ينزلون

نحو نهر الحياة لكى يسبحوا

أو يغوصوا بنهر السكون.

يمتد الصراع بين ثنائية **(الموت/ الحياة)** التى تحكم بنية القصيدة حيث تتحول إرادة الحياة والتمسك بأذيالها من مجرد **(وهم)** فى مطلع القصيدة إلى وهم يقع فيه ويعيشه ويصدقه فى مقطع تال، إلى حقيقة ناصعة فى بداية هذا المقطع **(صرت أقدر أن أتقلب فى نومتى واضطجاعى)**، وكأن قارب رع حمله عبر نهر الأفاعى ليولد فى الصبح ثانية، ولم لا وقد التفت قوائم السرير فى التفاف الأفاعى وتمكنت حتى النزف!!

وإذا كانت علاقة السرير بالشاعر فى المقاطع السابقة تمثل **(الموت)** فإن الحياة تتدخل هنا لتوتر ما بينهما من

ألفة. ومن ثم تنتقض جزئيات هذه العلاقة، وهذا ما نجده في عباراته:

(ظننى مثله فاقد الروح) ←(صرت اقدر أن اتقلب، استبان خداعى)

(التصقت بى أضلاعه) ← (ارتعش وتداخل).

وتمثل صورة الشاعر **(تداخل ـ كالقنفذ الحجرى)** قمة الصراع بين الموت وإرادة الحياة. ولا يتحول الموقف إلى مجرد الجفوة، بل ينسحب الطرف الآخر ويشرع أشواكه عداوة وتربصاً، ويعود فيدخل فى دائرة الصمت والسكون من جديد **(الحجرى)**.

ثم يخرج من الحركة والصمت فى حوار مباشر لا يشيع فى النفس سوى الوهن والمرض ولا يحمل إلا الأنين، وتظل الأسرّة هى الفعالة فى الأحداث فتتحول لذوات عاقلة فى الوقت الذى يسلب الأجسام إرادتها واختيارها. وأمام بقاء الأسرّة ودوامها تكون السباحة ببحر الحياة، وكأن مخالطة الحياة والانتظار فى دولابها هدف فى ذاته (لكى يسبح) وكذلك تكون النهاية والموت أو الغوص بنهر السكون.

وتستلفت القافية اهتمامنا بوصفها ركناً مستقلاً ومهماً فى التركيب الشعرى ولما لها من وظيفة أساسية فى البناء، ونرى العبق الخليلى ما تزال القصيدة تتنفس به فى مواضع عدة «لأن ترخصاً فى قيمة الروىّ ليس ترخّصاً فى القافية كلها.. فالوصل والتأسيس والردف والخروج أجزاء قافية. ووجود هذه القيم مع ضياع الروىّ لا يثبت أن القافية قد ضاع أمرها» [8] فلن تتحرر القصيدة رغم انتمائها لقالب شعر التفعيلة من حد القافية تحرراً كاملاً وإنما نوعت فيه وشكلت بما يناسب خصوصيتها وانفعالات مبدعها، فتطالعنا إيقاعات متعددة للقافية:

ـ فمنها إيقاع أساسه المقطعى (ص ح ح ـ ص ح ح) على نحو اضطجاعى ـ ذراعى ـ خداعى ـ (جا ـ عى) (را ـ عى) (دا ـ عى).

وما أساسه المقطعى (ص ح ص ـ ص ح ـ ص ح ح) نحو جافيتنى ـ كلمتنى (فى ـ ت ـ نى) (لم ـ ت ـ نى).

ـ وكذلك نجد تجانسا قافويا بين **(ارتعش وانكمش)** وبين **(ينزلون والسكون)** وبين **(الألف والنزفْ)** وبين **(المعدن وتتمكن)**. وهكذا «يبحث الشعر عن القافية، بل إنه يجعل منها قاعدة بنائية». [9]

هوامش

* الأعمال الشعرية الكاملة. أمل دنقل. مكتبة مدبولى. القاهرة ط ـ ٣. ١٩٨٧. ص ٣٧٢.

(١) فى موكب الشمس. د. احمد بدوى. لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٠جـ٢ ص ١٨٧.

(٢) الأدب المصرى القديم أو أدب الفراعنة. سليم حسن. كتاب اليوم ١٩٩٠ جـ ٢ ص ٦٥.

(٣) فن القص فى النظرية والتطبيق. د. نبيلة إبراهيم. مكتبة غريب ص ٢٤٨.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة. ص ٣٨١، ٣٨٢.

(٥) الأعمال الشعرية الكاملة ص ٣٧١.

(٦)الأعمال الشعرية الكاملة ٣٨٥.

(٧) فن القص فى النظرية والتطبيق ص ٢٤٧.

(٨) القافية تاج الإيقاع الشعرى. د. أحمد كشك ص ١٢٥.

(٩) بناء لغة الشعر. جون كوين. ترجمة د. أحمد درويش. كتابات نقدية. الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٠. ص ٩٤.

أحمد الشيخ

طالق المطلوق



سوف أحكى لكم مرة أخرى شيئا عن الثور المطلوق الذى يطاردنى فى كل منام، وعفوا لأننى أعاود الشكاية بسبب عجزى عن الكتمان، هو مجرد ثور من سلالة محلية على أى حال، لكنه يرمح ورائى كل ليلة وكأننى عدوه الوحيد، يتبدَّى لى فى المنام مثل أى وحش كاسر وعاجز عن التمييز، قرونه المسنونة مشرعة فى أعقابى وأظافره الخشنة المبرية توشك أن تسقط فوق دماغى لولا أننى أهرب وأهرب وأهرب، أتفنن فى الفرار والتخفِّى من مطاردته أبدا، كأنه فى المنام قدرى الذى يلزم أن أتحاشاه بكل الأساليب والحيل، وكأننى قدره الذى لا يناله أو يطوله أبداً ولا يملك الحقَّ فى الكفِّ عن السعى تجاهه كى يهدأ أو يرتاح، وبراح الغيطان والبلدان ووسع الميادين وضيق الأزقه والحارات واتساع المدى يشهدون المطاردات التى لا تنتهى أبدا بين ثور مطلوق بلا صاحب وعجوز عاجز بلا حيلة.

أتذكَّر الآن ملامح القرية التى ولدت فيها وعشت طفولتى وصباى وسنوات الشباب الأولى، أتذكر وبشكل مؤكَّد أن الثيران كانت معروفة لكل ناس القرية، ثور العمدة الشلبى وثور شيخ البلد وثور الباشا الكبير ساكن السراية العالية وثور الست هانم بنت عم الباشا الكبير، العانس المتكبرة التى تغطرست على كل رجال الدنيا الذين كانوا يتوافدون على سراية الباشا الكبير ابن عمها الشقيق وولى أمرها

شكلا فى عرف الناس، يأتون الى قريتنا من كل الجهات والأقاليم ويطلبونها الواحد تلو الآخر زوجاً لكنها ترفض، أعيان وضباط وكبار وتجّار فى البورصة وباشوات رسمى وأعضاء فى البرلمان وأساتذة فى الجامعة الأهلية ومشايخ منسر وأشراف من نسل المصطفى لكنها كانت ترفض بكبرياء وتدّعى أنها قادرة على مزيد من الانتظار، والباشا لا يستطيع أبدا أن يرفع صوته فى حضرتها، يتسمّع ردها بالرفض فى حياء وأدب ويخرج من باب سرايتها الكائن فى مواجهة باب سرايته مطرق الرأس مهزوماً يوشك طربوشه المائل أن يسقط أمامه لولا ستر الكريم الذى يستر هيبة الأكابر أمام خلق الله بكل أصنافهم وفيهم بالطبع من الأوباش ومعدومى الأصل والتربية فى بلاد الدنيا مثل قريتنا وأكثر كان ثور الست هانم بنت عم الباشا هو أشهر ثيران الناحية، ثور ذكر ابن ذكر لا يدانيه فى الضخامه أو القوة أو القدرة على تخصيب البقر إلا ثور الباشا الكبير نفسه ومن باب المجاملة وتطييب الخاطر، وقد كنا نراها واقفة على درجات السلم الرخامية اللامعة بثوبها الأبيض الناصع وبشرتها التى تتوهج فى ضوء الشمس بينما يمارس الكلافون تغذيته والسماح له بأن يسير مختالا فى الممر العريض بين سراية الباشا وسراية الست هانم بنت عمه، كنا نراه ونراها خلسة فى مثل هذه الحالات، وعلنا فى ليلات الإخصاب ومدخل السراية يتلألأ بالأضواء وكأنها ليلة عرس بشرى يحييها العوالم ورقص الخيل على أنغام الطبل والمزمار.

قال الرجال الكبار للرجال الكبار فى قريتنا أن حكاية الست هانم بنت عم الباشا وثورها النادر وصلت الى مسامع جلالة الملك، وأنه حدث أن اشتكى أحد الأكابر من أعضاء مجلس النواب الى أخيه الحكيم الذى يكشف على طعام جلالة الملك قبل تقديمه الى جلالة الملك، اشتكى الكبير عضو مجلس النواب لأخيه الحكيم من الست هانم التى رفضته عندما تقدم لخطبتها مثل العشرات الذين رفضتهم، وإنه لهذا السبب أو لغيره من الأسباب دبّر حكيم مطبخ جلالة الملك حيلة خسيسة ضد ثور الست هانم، قالوا: أنه همس فى أذن جلالة الملك بأن ثوراً نادراً وقويا مثل هذا الثور يزوّد العافية والقدرة بشرط أن يطبخ بطريقة فريدة فى ماعون واسع وعلى نار هادئة بحيث تذوب كل الدهون واللحم الأحمر والنخاع والقلب والكبد والخصيتين وكافة الأجزاء، تطيب وتذوب ويتبخر مالا يفيد ولا يتبقى غير مقدار كوب الماء

هو خلاصة الثور المشهور الذى كان سبباً فى نمو وتكاثر قطيع الأبقار فى الناحية والنواحى المجاورة، قالوا إن الملك صدّق حكيم المطبخ أو انه كان يريد أن يصدق فارسل من جاء بالأمر الملكى ليأخذ ثور الست هانم وثور الباشا ابن عمها فى نفس الليلة، ليلتها نزل الحزن فى قلوب الرجال ولابد أنه أصاب الباشا وبنت عمه الست هانم وفاض، انطفأت فى تلك الليلة أنوار السرايتين معا وسكتت كل الأصوات وما عاد هناك فى تلك الناحية غير نقيق الضفادع وصفير صراصير الغيطان.

فى المنام كنت أرى الثور المطلوق الذى لا أعرف اسم صاحبه وهو يرمح ورائى وأفرّ منه، أسمع أصوات الناس تحذّرنى من الكسل ولو للحظة واحدة، والثور المطلوق يطأ كل ما يصادفه من زراعات الفلاحين والأعيان، بل انه كان يفسد أشجار المزرعتين الكبيرتين، مزرعة الباشا وبنت عمه الست هانم وغيرهما خيرات الله ما تعجز الذاكرة عن وصفها، موالح ومانجو وتين من أجود الأصناف. عنب وبطيخ ورمّان وشمام وبلح من كل الأشكال والأحجام، والثور لا يرحم ولا يميز فلا فارق عنده بين شجرة سنط وطفل رضيع سقط فى طريقه، كان الثور يبدو واعياً على نحو ما، وعيه وعى حيوان مكلّف بالقضاء على رجل ليرهب بقية الرجال، لكننى كنت له بالمرصاد، أراوغه وأجعله يغرس قرنيه المسنونين فى جذع نخله أو جدار من الطوب الخشن، ولحظتها أتنفس بارتياح حتى تنتظم دقّات قلبى من جديد، لكنه كان يفسد الزرع والبنايات ويفزع النساء والأطفال بينما يخور خواره الشديد المفزع، وكان يتضخم ويتضخم حتى يوشك أن يدارى نور الشمس وشعاع القمر، وأنا أعاند وأتصالب وأتماسك قائلا لنفسى أنه فى نهاية الأمر ثور مثل كل ثيران الدنيا قابل للذبح، وكم كان يشقينى أننى كنت أرمح وأرمح وأفرّ منه لأننى لا أملك حبلاً لأربط عنقه أو أقيد حركته من أى مكان فى لحظات غفلته، وكنت فى الصحو أسأل نفسى باستنكار كيف أننى حتى فى المنام مجرد من السلاح، أى سلاح.

طبعا الست هانم حزنت على ثورها الذى ابتلعه جلالة الملك فى وجبة واحدة، ولابد أن الباشا نفسه أحس بالإهانة لأنه رغم رتبة الباشوية لم يستطع أن يحمى ثور الست أو ثوره، وطبعاً فقد الرجل هيبته

أمام الفلاّحين والمزارعين والكلاّفين، أصبح بالفعل لبانة يتشدّقون بها الى حد الاستهانة، ربما كان ذلك بسبب حبهم للست هانم وحزنهم على حزنها، لكن الأخطر من الحزن الحريمي كان حزن الرجال على أحوالهم بعد ذلك، ذلك أن موسم تخصيب الأبقار جاء وليس في القرية أى ثور مطلوق يؤدى نفس المهمة التى كان يؤديها ثور الست هانم أو ثور الباشا المهضومين فى بطن جلالة الملك، هل أقول أن مواسم الخصوبة فاتت وان البقرات كفّت عن النعير والطلب، وأنه حدث أن واجهت كل بيوت القرية نكبة «التفويت» لأول مرة، هل تحسّرت كل النساء كما تحسّرت أمى وهى تحلب بقرتها فلا تجود إلا بالقليل القليل من اللّبن على غير العادة؟ لابد أن الناس كلها فى قريتنا وكل القرى المجاورة واجهت نفس المصير، قلّ الادام والجبن واللبن واللحم والشحم وأصاب العيال هزال مفاجئ، وقال الرجال للرجال على مسمع من الصغار أن بطن جلالة الملك زادت اتساعا وأن سيرته زادت فسادا بسبب ثور الست هانم وثور الباشا، ولابد أن جلالة الملك قد استشعر فى عروقه قوة الثيران وقدراتها فطلب من حكيم مطبخه أن يبحث له عن تلك الثيران المشهورة يعتصرها ويعتصرها حتى تتحوّل الى جرعة واحدة لا تزيد عن ملئ كوب ماء هى خلاصة الخلاصة التى تجعله يتحول الى رجل مطلوق يقضى معظم أوقاته فى أحضان النساء، لابد أنه حدثت كل هذه الأشياء بنفس هذا الترتيب، ولابد أن صفرة وجوه الناس فى القرى المجاورة والبنادر كانت بسبب ما جرى لثيران تلك النواحى من ذبح وسلخ وطبخ على نار هادئة أجادها المطبخ الملكى على امتداد السنوات.

لم يكن يحدث من ذلك الولد وليد مصادفات عارضة على كل حال، كان الأمر يبدو لى فى أوله مجرد أخطاء بسيطة فى التربية أو سوء خلق مكتسب من أولاد الشوارع الذين يختلط بهم فى مشاوير الذهاب والإياب من المدرسة، كنت أنا فى واقع الأمر أقوم بدورى على أكمل وجه وكانت هى تفعل نفس الشئ، تبذل كل ما فى وسعها من أجل راحته، كنا قد أعطيناه خلاصة سنوات العمر وتسامحنا عن هفواته ونزواته الصغيرة، وكنا نشعر بالفرح وهو يكبر أمامنا، يغلظ صوته ويظهر الزغب الأصفر فوق شفته العليا معلنا أنه صار لديه الآن مشروع شارب، وكان ساعده يشتد وتطول فترات مكوثه فى الحمّام فنتهامس لابد أنه يكتشف علامات مراهقته الأولى، وكنا نشعر بالفرح ونكتم الفرحة خلف نكات عابرة

وكأننا نخشى عليه من الحسد، نبدل الموضوع قبل أن يخرج هو فتداعبه أو أداعبه بأى كلام يخطر على البال، يتبدّى لنا فى بعض الأوقات طفلاً لايزال وفى بعضها الآخر رجلاً حقيقياً يدارى عنا علامات رجولته خجلاً مهذباً أو عجزاً عن البوح لى أو لها على انفراد رغم كل التلميحات التى كنا نلقيها على مسامعه على أمل أن يستجيب، كان وحيدنا الذى لم يكن هناك قبله أو بعده، وريثنا الوحيد وذخيرتنا الحية لمستقبل الأيام.

عندما رأيت عقب السيجارة يطفو فوق ماء القاعدة رغم اندفاع المياه المعتادة بعد قضاء الحاجة، لم أفكر فى الولد رغم أنه كان هناك قبل دخولى، تبادر الى ذهنى أنها هى التى دخنت سيجارة من سجائرى لتداوى بها صداعا كان قد أصابها وحدثتنى عنه فى صباح نفس اليوم، ولم أكلّف نفس عناء سؤالها فى الأمر، ربما لأحميها من لحظة خجل سوف تصيبها وتربكها بينما تعترف بالتدخين وهى التى لا تكف عن الإلحاح علىّ لأبطل التدخين لأنه يفسد الصحة ويورث الفقر، لكن الأيام توالت وكدت أنسى الأمر كلّه لولا أن انتبهت إلى تناقص اللفافات التى احتفظ بها، كل يوم تتناقص بشكل طردى وملفت للنظر، قلت أراقب الحمام خلسة فتبين لى أنه يدخن خلسة وأنه رغم الاحتياطات التى يتدبّرها فانه لا يتمكن من إخفاء كل معالم جريمته، كانت تتبقى فى الحمام بعد خروجه رائحة التبغ وعلى الأرضية نثرات الرماد الذى يتخلّف ويتساقط من طرف اللفافة المشتعل، ولابد أن الآباء فى مثل هذه الحالات يجمعون كل الدلائل قبل أن يعلنوا اكتشافهم لأولادهم أو لزوجاتهم، وقد حدث أن حدثتها عن الأمر قبل أن أواجهه فنصحتنى بأن أتريث أولا قبل أن أحاسبه وأنا مفلوت الأعصاب، بل أنها نصحتنى بأن اترك لها مهمة تنبيهه الى مساوئ التدخين بأسلوبها الهادئ وأعصابها الباردة، قلت لروحى لا بأس، هى مهمة صعبة على كل حال ولابد أنها أقدر منى على معالجتها

كان الولد يضربها بقسوة وتصرخ، وعندما انفتح الباب بمفتاحى كف عن الضرب لكنه ظل واقفا فى مكانه يتأملنى بلا وجل، كانت هى تنزف الدم من فمها الجريح وتستر عرى فخذيها من أثر تمزيق ثوبها، وكنت فى واقع الأمر أوشك على السقوط فى مكانى من هول الدهشة، هل كان ما أراه بالفعل هو نفس

الولد الذى أعطيته بلا حساب؟ وهل هو عقوق فاجر أطل برأسه فجأة من خلال الولد الذى تجاسر وأهانها إلى هذا الحد، لم أتمالك نفسى عندما كنت أصفعه بكل عزمى ويتحاشى صفعاتى، يتقافز برشاقة الى الناحية الأخرى فأعاود المحاولة وتطيش ضرباتى فى كل مرة، هل أنهكنى أننى كنت أحاول ضربه ولا أستطيع؟ وهذا الذى اشتد عوده وانفلت عياره إلى حد أنه كان ينظر ناحيتى مبتسما باستهزاء واستهانة هل كان هو نفس الابن؟ أصابتنى حمّى وارتميت فى نفس مكانى، ألهث معترفاً بعجزى عن ملاحقته والآخر واقف قبالتى يذكرنى بأننى عجوز وعاجز وأنه من الأفضل لى أن أعيش بقية أيامى مؤدبا بدلا من أن يعلمنى هو الأدب، كان يدخن وينفث دخان سيجارته تجاهى فتظهر من خلال سحب الدخان شياطين ومردة وكلاب مسعورة وأغلال وأسوار سجون وقضاة وعسكر وأنات أمهات فقدت أولادها، وكنت أرغب فى الصراخ لكننى انخرست، أصابنى خرس قبل أن أعترف لنفسى بأننى بالفعل قد عجزت عن حماية امرأتى من شراسة مجرم محترف يعيش فى بيتى ويرقد على سريرى وقتما يشاء، يدخن سجائرى ويأكل خبزى ويسلب نقودى بحسب ما يريد، كنت أعانى مع الخرس إحساس بالوهن الكامل والعجز حتى عن الزحف على بطنى مثلما تفعل أى حشرة جريحة، وكان الولد رابضا هناك فى نفس مكانه يتأملنى ويتأملها بشماته ووقاحة تؤكد لى ولها إنه ابن حرام.

كان الثور المطلوق الذى للست هانم يرمح أمامى فى المنام، أسعى وراءه كى أستعيده للبقرات التى كفت عن الولادة وإدرار اللبن، أوشك أن أمسكه من قرنيه بلا رهبة أو تردد، يبدو لى رغم قوته وضخامته قابلا للإستئناس طبعاً، أبحث عن حبل قيادة فلا أجد والثور قريب منى وفى متناول يدى يتباطأ فى خطواته وكأنه عقد معى اتفاقا لأعيده منقادا لأهل القرية والست هانم بنت عم الباشا الكبير، وأراها فى البعيد تنادينى وتناديه، لكن الثور الآخر يأتى رمحا من بعيد فى اتجاهى وقد شرع قرنيه المسنونين وأظلافه المبرية فأفر منه، أرانى بين ثورين أطلب أحدهما ويطلبنى الآخر، نعبر المزارع والحدائق والشوارع والمناطق الساكنة، وأتداخل فى ساعة الخطر فى بدن الثور الطيب، امتزج فيه والآخر يطاردنا بعناد وشراسة، أطلب من نفسه ومنه أن نستدير ونواجهه بدلا من ذلك الفرار المخجل، أذكره بأنه يملك هو الآخر قرنين وأظلاف قوية، يتباكى ويطلب منى أن أسن له قرنيه وأن أبرى أظلافه وأتعجب لأننى لا

أملك أي أدوات للسن أو البرى، لامدية ولاشفرة حلاقة ولا مبرد، تطول المطاردة وأرى وجه الست هانم وأسمع شكايته من حكيم مطبخ جلالة الملك الذى أخذ ثورها الطيب وحولّه الى مجرد طبخة معبأة فى كوب ماء ابتلعها جلالته ضمن وجبة غذاء، تحذرنى من إمكانية تكرار الطبخ بنفس الطريقة السابقة، وأنه فى هذه الحالة ساكون أنا نفسى فى داخل الثورالمطبوخ وسوف أذوب أو أتضاءل قبل أن يبتلعنى جلالة الملك، أفكر فى تخليص نفسى من الثور الطيب فأرى الثور الغشيم ورائى، أعاود الرمح والاختفاء فتناديني أم الولد هذه المرة وأخجل من الظهور أمامها أبقى فى مكانى ضمن مكونات الثور القديم الذى يجرى ليحمينى من احتمالات الذوبان فى وجبة أو الذبح بأمر ملكى مثلما حدث له، نتبادل أنا والثور الطيب بعض الحكايات القديمة عن الست هانم التى ظلت على عنادها دون زواج والتى ظلت عفية وصبية وقوية رغم مرور السنوات، والتى لم تفقد جمالها أو سحرها رغم موت الباشا وكل أولاده فى أحداث عارضة، أشعر بارتياح وأنا ألمح الثور الآخر وقد انحرف بعيدا عنا وكف عن المطاردة، أفكر فى الذهاب إلى مأوى يأوينا وقد اطمأن قلبى أننى على كل حال جزء من ثور مهذب من أفضل السلالات، وأننى استطيع لو أردت أن آخذه الى بيتى أستضيفه، وفى المنام أيضا رأيت الثور الآخر يطلع لى من تحت غطاء فراشى شاهراً قرنيه المسنونين، أتعجب لأنه طلع لنا مثل الجنى من تحت الأرض واحتل سريرى وسريره.

عند شاطئ النهر جلست أشاور نفسى فى الأمر، كان النهر حنوناً فأوحى لذاكرتى بكل المقدمات، تذكرت كيف كنت أداعب الولد فيقاومنى دون أن يبدو عليه انه قادر على المقاومة، وأنه فى أحد المرات ثنى أبهامى فكدت أتوجع لولا أننى تماسكت أمامها وأمامه، وأنه لوى ذراعى مرة فثبت على حالى ونظرت إليه باندهاش قبل أن يترك ذراعى الملوى، وأنه كان يطالبنى بأن أشترى له بعض الأدوات الرياضية التى يطلبها أمثاله لتقوية عضلاتهم التى تنمو، ولأننى كنت فى صدر شبابى رياضيا معدوداً فقد أسعدنى أن يرث عنى تلك الصفة، كنت أشجعه بالقول والفعل ليزود قوتّه، دفعت له اشتراك النادى الرياضى وأوصيت عليه المدرب العجوز، زودّته بالملابس الرياضية اللازمة والحقائب وزودت مصروفه، ولابد أنه خلال تلك الفترة وضعنى فى عدة اختبارات ليتأكد من قوته التى تنمو ووهنى وكانت هى تزهو به عندما

تتحدَّث عنه إلى حد أنها كانت فى بعض الأحيان تبالغ وتجعلنى أشعر بشىء من الغيرة الممزوجة بالفرح، ولكننى كنت أوصيها بأن تهتم بتغذيته حتى ينشأ قوياً وقادراً على مواجهة المستقبل الآتى فى علم الغيب والذى لا يبدو مطمئنا بكل الحسابات، هكذا إذن أوحى لى النهر بكل ما كان وما تاه من ذاكرتى بسبب الوهن والشيخوخة المبكرة وهول المفاجأة.

قلت للنهر أن الوهن أصابنا وأننا صرنا نخاف أن نسمى الأشياء بأسمائها:

«كنا نسمى البحر والنهر واللهو والعبث، كنا نسمى الكفاف والجوع والثراء والبذخ، وكنا نسمى السفه والجهل المتحكم، ونسمى الدم المسفوح الذى يلطِّخ جدران البنايات وينسكب على الأرض، وكنا نسمى عمى القلوب وخداع الأبصار وخرس الألسنة، وكنا نسمى الفجر الآتى ونور الشمس وصحوة الندى، وكنا نسمى الطلوع والخروج والأحلام والرؤى، كان الخيال أيامها يرمح فى المدى ويتخطى كل الحواجز المعتمة، وكنا فى ذلك الزمان نفهم كل لغات الدنيا، حتى الألسنة الملوية والتى كانت ترطن باللأوندى أو بالعبرى كنا نفهمها ونفهم مقاصدها،حتى أحلامنا أيها النهر القديم أصابها وهن، صارت أحلاماً مبتورة، وأنا أستخدم عكازى اتصالب وأقوم فلا أقوم، أظل فى نفس مكانى، فهل ترضى لى أن أتجمَّد على طرف مجراك بزمهرير البرد اللافح من «طوبة»، أو أنك تغرينى بأن أخلع كل ثيابى وأنزل إلى مياهك مثلما كنت أفعل فى مثل هذه الأيام وأتطهَّر ويطاوعنى عزمى؟ ربما تريدنى أسلم روحى لروحك لتريحنى من كل هذا السخف.

لكنه بدا لى أن النهر أصابه خرس مباغت، أو أنه فى الحقيقة أصيب مثلى بالوهن وتصامم عن سماع الشكايات من أفواه البشر، ومن البعيد كنت أرى شبحا يسعى ناحيتى لا هو بالتأكيد يخصها ولا هو بالتأكيد لا يخصها، كانت تلوح لى بكلتا يديها، وربما كانت تنادينى ولا أسمع، تتكشف لى رغم العينين الكليلتين الدامعتين ملامحها فتعيننى على القيام، أنهض وأقوم وأمشى ناحيتها، يشهدنى نهر الله وشمس الله التى طلعت فنورت وجهها وهى تبتسم وتحتوينى فى حضنها تستعيدنى من الضياع وأستعيدها وسطح النهر يلمع.

ماهر حسن



شروخ الوقت

١ ـ معتصماً بعناصره

مختلياً بالوردة

والفاكهة الجزلة

يذرع معها الدغل

صعوداً، وهبوطاً

دعكت خصب النهر؛ ففاض

؛ امتلأت

أَفْسَحَ للألوان

فضاءً

حين انفرطَ

اسْتَلْقى فوق وسائدها
أكمل هذا الفعل الناقص
بالفرشاةْ

٢ ـ في الأخدود الأصغر
كنا نتحسس عمرينا
ونجوب عوالمنا
نستعجل شيئاً ما
لم يتحقَّق
وَسْطَ هسيس
لم يكبرْ بعد

٣ ـ ضاجع موجته الشاهقة
المحفوفة
بزفاف الزَّبد الشبقى
على
ظمأ رملىً

٤ ـ حين باغتها
تتأرجح بين الحقول

تسمَّر

حتى انتشت

ولكنه

فوق سور المدينة

علّق أسرارها

حين جرَّدها

من ظلال القصبْ

٥ ـ داهمتنى بطعم القرنفل

وارتحلت بى

من باغتتنى

بعرى المرايا

وإرثٍ من التُّوت، والدَّغل

والعشب، والأغنيةْ

مَن أدخلتنى

إلى (مصر) من

بابها (اليوسفىّ)

عاطف فتحى

وللكآبة وقت



- ١ -

فى نهاية الأمر، قلت لنفسى مستسلماً إن الوقت - بالنسبة لى - قد أصبح ملائماً تماماً للانتحار. ولم يبق الآن سوى اختيار الوسيلة. وتناهى إلىّ صوت رنين ساعة الجامعة فى البعيد، فقدرت أنها الواحدة صباحاً. وكان مطر خفيف لا ينى يتساقط فوق هامات الأشجار المتناثرة عبر الشوارع المغسولة التى تعبق برائحة تثير فى نفسى أشجاناً قديمة.

تطلعت إلى تمثال نهضة مصر المغتسل بالرذاذ، وهو يلتمع تحت أضواء الميدان الفوسفورية، قبالة حديقة الحيوان الغارقة فى الصمت. وقررت أن أعبر كوبرى الجامعة سيراً على قدمىّ، فربما عثرت على سيارة أجرة، يقبل سائقها أن يتوقف، ويحملنى إلى منزلى، فى حوارى درب سعادة.

واجهتنى تلك الصورة الكبيرة فى مدخل الكوبرى، فضاعفت من كآبتى. كانت صورة ضخمة «بورتريه» بالألوان الطبيعية، وقد ارتدى صاحبها ملابسه العسكرية محملا بالنياشين والرتب والقلائد المعدنية. وتحتها كتب بخط النسخ الأسود الواضح «مصر أولاً». أخذت نفساً أخيراً من سيجارتى التى أصابها البلل، ثم قذفت بها إلى بركة المياه التى تجمعت تحت الصورة.

استجمعت قواى، ورحت أعبر الكوبرى تحت وطأة نظرات الجنود المسلحين قرب سور الكوبرى، ولم تواتنى الشجاعة لأرفع رأسى كالمعتاد، ملقياً بنظرة ساخطة على العَلَم، الذى كنت أعرف أنه هناك فوق البناية العالية، يرفرف فوق سماء القاهرة المكفهرة.

وعند منتصف الكوبرى توقفت التقط أنفاسى. وحاولت أن أشعل سيجارة أخرى، غير أننى لم أتمكن. ملت على السور الحديدى البارد. وأطللت على صفحة النيل، تنعكس فوقها أضواء خافتة تصدر من العوامات والملاهى الليلية التى غرست على ضفتيه.

فكرت أنه سيكون انتحاراً سهلا وسريعا، لو أننى قفزت الآن من فوق الجسر، وغبت على الفور فى أعماق النهر. غير أن جسدى اقشعر لا إراديا لما تخيلت برودة المياه فى تلك الساعة من الليل. ومنظر الجثة المنتفخة ـ جثتى ـ حين يخرجونها بعد أن تطفو. وقلت لنفسى ساخرا: إن انتحارى من هنا. وفى هذه الآونة بالذات، ربما يكتسب دلالة سياسية ذات طبيعة انهزامية، وهو ما لم يرد بخاطرى إطلاقا فكل ما أوده أن أنتحر فى هدوء، ودون أن أزعج أحدا. وهكذا واصلت سيرى حثيثا، وقد استقر عزمى على تنفيذ الطريقة الوحيدة التى فكرت فيها زمنا طويلا.

ـ ٢ ـ

عند مدخل شارع قصر العينى، حاولت أن أستوقف واحدة من تلك السيارات التى كانت تمرق من أمامى غير أننى لم أفلح. كنا فى رأس السنة. وكانت السيارات الخاصة مشحونة بأصحابها المبتهجين وسيارات الأجرة الخالية صارت شحيحة. ورحت أغذ السير وأبخرة الكحول، المتصاعدة إلى رأسى،تصيبنى بدوار لطيف، ينسينى تعبى، إلى أن وجدت نفسى فجأة فى ميدان التحرير.

كان الميدان خاليا من العربات المصفحة التى تناثرت فى جنباته، وحواليها وقف جنود الأمن المركزى، شاحبى الوجوه، يغالبون البرد. ولدهشتى لمحت نافورة المياه التى تتوسط الميدان وهى تعمل، فعهدى بها متوقفة صدئة طوال الصيف.

جلست فوق أحد المقاعد الحجرية أستجمع قواى، وأغالب الخدر الذى بدأ يلفنى ويثقل جفونى.

ولم أكن أشعر بالبرد فقد كانت الكمية التى تجرعتها من الخمر كبيرة. إذ كنت قد تعمدت فى هذه الليلة

بالذات، أن أستسلم للمرة الأولى فى حياتى. ورغم ذلك ـ ربما بسبب يقظتى العقلية وانفعالى ـ لم يظهر تأثير ما تناولته في هذه السهرة، إلا حينما خرجت للشارع.

قال أمجد وهو يحاول انتزاع الكأس من يدى:

ـ كفى، ستقتل نفسك.

قلت ساخراً:

ـ هذا هو بالضبط ما أريده.

وحين كانت الساعة تدق معلنة بداية العام الجديد، قلت للأصدقاء، وأنا أفرغ فى جوفى ما تبقى من زجاجة الخمر:

ـ عام سعيد، وعمر مديد.

وقمت فقبلتهما الواحد تلو الآخر. جذبنى سمير من ذراعى وأجلسنى بجواره وقال:

ـ أنت باين عليك تعبان الليلة. ليست عادتك. أكيد مخبى عننا حاجة.

وقلت وأنا أكتم الضحك المرير فى داخلى:

ـ تصوروا. زوجتى ستتزوج. شهور العدة خلصت.

قال سمير مازحا:

ـ يعنى انضميت رسمى لنقابة العزاب

قلت:

ـ المشكلة فى البنت. ألم أقل لكم إنها ستدخل المدرسة فى العام القادم

أحاطني أمجد بذراعيه وقال مواسيا:

ـ لا تحمل هما.

وقال سمير:

ـ الآن تستطيع أن تحضر حقيبتك وتأتي للإقامة معي دون مشاكل

ـ باكر أكون عندك . لكن المشكلة في البنت.

ـ ارسلها لأمها يا أخي.

ـ ضعها أمام الأمر الواقع.

جلست صامتاً برهة وأنا أفكر في أنها هي التي وضعتني فعلا أمام الأمر الواقع، وحاصرتني في ركن ضيق مكبلاً بالأغلال. ونهضت مستأذنا في الانصراف. فقال سمير:

ـ لا داعي لخروجك الآن. نم هنا الليلة. لن يسأل عنك أحد لو غبت. هززت رأسي موافقا على جملته الأخيرة وقلت:

ـ أود أن أمشي قليلا بمفردي.

ـ انتظر سنأتي معك.

ـ حالتي ليست بهذه الدرجة من السوء يا رفاق.

وصافحتهما على باب الشارع، فعانقاني بحرارة، وكأنهما يشعران بأني أوشك أن أودعهما وداعا أخيرا. وسرت وحدي وهواء الليل يلسع وجهي متجها إلى حيث لا ينتظرني أحد.

كان أبي رجلاً عجوزاً يقضي أيامه الأخيرة طريح الفراش بعد أن خرج على المعاش منذ أكثر من عشر سنوات، وكفت أمي عن انتظاري في ليالي الشتاء الباردة، لكثرة مبيتي في الخارج. كما أن

صحتها ـ على حد قولها ـ لم تعد تحتمل. من إذن سينتظرني أو يسأل عني؟ فكرت في أن سارة ربما انتظرتني كما اعتادت مؤخرا. لكنني قدرت أنها ربما نامت في حضن جدتها، بعد أن يئست من مجيئي. لم يعد لي من ملجأ إلا مع هذين الصديقين نجترّ همومنا معا، ونبحث عن العزاء في الشراب، وقد كففنا عن الأحلام منذ زمن طويل.

كنا قد ارتبطنا معا منذ ما يقرب من عقدين من الزمان. كان أمجد الذي يعمل مدرسا للرسم أقربهما إلى نفسي، فقد كان زميلي في الدراسة وفي العمل. وقد أصيب بالسكر عقب خروجه من المعتقل، حيث قضى فيه عامين، وبدأ يهرم سريعا، ولم يكن قد تزوج. فاته قطار الزواج الذي لم يكن يهتم باللحاق به، على حد تعبيره. وأصبح يعيش مع أخته المطلقة، ترعاه ويرعاها.

أما سمير، وهو صاحب الشقة التي نسهر فيها، فقد اختار العزوبية بمحض إرادته. وكانت له صلاته النسائية التي تغنيه عن ارتباطات الزواج المعقدة كما يقول. كنت قد عرفته أثناء قضائي فترة الخدمة العسكرية، خضنا الحرب المجيدة معا. وكنت أحد ملازميه في كتيبة المدفعية الملحقة بالمظلات. فقد كان ضابطا عاملا برتبة «المقدم». غير أنهم أحالوه إلى «الاستيداع» منذ بضعة أعوام، للاشتباه في أن له نشاطا ساسيا معارضا.

-٣-

أشعلت آخر سيجارة في علبتي، وفكرت في أنني سوف أجد صعوبة الآن، في العثور على أي محل أشتري منه علبة أخرى، في هذا الوقت المتأخر، وقلت لنفسي: إنني يجب أن أنهض حالا حتى لا يثير جلوسي هنا لمدة طويلة اشتباه رجال الأمن الذين يروحون ويغدون أمامي، وبعضهم يحدجني بنظرات نافذة، وساورني الخوف من حدوث ما لا تحمد عقباه. فقد يحرر لي أحدهم محضر سكر في الطريق العام، فأبيت ليلتي بأحد أقسام البوليس. فأنا سيئ الحظ منذ مولدي. أصادف المتاعب دوما، وقد ولد ذلك لدي إحساسا متغلغلا بالدونية وشعورا مترسخا بالاضطهاد. ففي طفولتي كنت أتعرض للضرب من المدرسين في المدرسة. ربما لشكلي المزري، وملابسي الرثة، وكذلك أبول على نفسي وأنا جالس في الفصل الرطب، وقد اشتد خوفي من أن أرفع يدي مستأذنا المعلم في الذهاب لدورة المياه. وكان أبي

يضربني بقسوة وبلا مبرر، ربما تفريغاً لكبت يعانيه، ولم أكف عن التبول في فراشي في الواقع إلا حينما اقتربت من سن البلوغ.

وحتى في تلك السن، تعرضت أيضا للاضطهاد. وكنت أطرد من المدرسة مرارا لعدم تسديدي للرسوم. وفي تلك السن أحببت الكتب وأدمنت قراءتها، وعندما وصلت إلى سن المراهقة تعلقت بامرأة في مثل سن أمي، وكدت أجن من فرط حبي لها. كانت موظفة بدار الكتب في باب الخلق. ولاحظ الموظفون والمستعيرون شدّة ولهي بها، رغم أنني لم أجرؤ على محادثتها، فمنعوني من دخول المكتبة. وفي تلك الفترة من حياتي أدمنت العادة السرية بشكل محموم، ولم أمتنع عن ممارستها إلا بعدفترة من زواجي.

كانت «سامية» هي أول إنسان أحبني. وأشعرني بكينونتي. كانت تعمل كرئيسة للممرضات بقسم جراحة العظام في أحد المستشفيات الحكومية، وحينما تقابلنا أثناء الحرب، بعد إصابتي في العمود الفقري. لم أُضِعْ وقتا. فقد اتفقنا على الزواج قبل أن أغادر المستشفى. وتقبلت هي فكرة أن تعيش معنا في منزل أبي، لحين عثورنا على شقة بعد تسريحي. وجاءت سارة بعد عامين. وضاقت بنا الحجرة التي كنا نشغلها. وأصبح العثور على شقة ضربا من الأحلام. ودبّ اليأس في روحي، وزادت الأمور سوءا بوفاة زوج أختي الكبيرة، ومجيئها لتعيش معنا. وقالت سامية: إنها لن تستطيع أن تعيش حتى نهاية عمرها هنا. وذهبت لتعيش في منزل أبيها في مدينة الفيوم، وتركتني لأتدبر أمري. ومرت سنة وراء سنة. وحين زرتها منذ شهرين طلبت مني الطلاق لاستحالة استمرار العلاقة بيننا على هذا الوضع. وقدرت موقفها فطلقتها. لأنه لم يكن هناك مفر من ذلك.

قالت:

ـ خذ بنتك تعيش معك.

قلت مستنكرا:

ـ وماذا أفعل بها؟

قالت باستخفاف:

ـ تعيش مع أمك. أنا يمكن أن أسافر. ويمكن أن أتزوج. وربما تحتاج للبنت فيما بعد، عندما تنتهى فترة الحضانة فتأتى وتطالبنى بها.

قلت منفعلا:

ـ طيب.. سآخذها. لكن إياك أن تظنى أن بمقدورك أن تريها بعد الآن. لقد قطعت آخر رباط بيننا.

وهكذا مضت.

قال أمجد:

ـ أنت المخطئ من البداية لأنك تزوجت. فنان مثلك كان من الضرورى الا يقيد نفسه. الزواج العن شىء. وبصق فى اشمئزاز.

قلت:

ـ المشكلة هى أننى كنت متوافقا مع زوجتى. وكنت أظن أن مسألة العثور على الشقة لن تتسبب فى هدم حياتنا. لكن ما العمل .. ما باليد حيلة.

قال أمجد:

ـ يمكنك الزواج مرة أخرى.

قلت:

طيب.. ابحث لى عن أرملة صغيرة لديها شقة وليس لديها عيال.

قال سمير ساخطا:

ـ اسمع كلامى. الزواج نظام عتيق وتخلف. تعال واسكن معى، وأنت ستشبع من النسوان. لغاية ما تزهق. ومن غير زواج ولا يحزنون. فى صحتك. اشرب.

وتجرعت الكأس وأنا أُفكّر مندهشا فى صحتى هذه التى نشرب نخبها، بينما هى تنسرب وتتبدد وأنا أعبر الأربعينيات من عمرى، وقد اجتازتنى كل الأمانى التى راودتنى فى سنوات الشباب.

ـ ٤ ـ

حين كنت أصعد درجات السلالم العالية، متحسسا طريقى فى الظلمة، ومتخوفا الاصطدام بأحد الكلاب الضالة التى تبيت على «بسطة السلم» هربا من البرد والصقيع، راجعت الخطة للمرة الأخيرة فى ذهنى. حسنا. سوف أتناول الحبات العشر الباقية من زجاجة «اللوديوميل». وهى أقراص مضادة للاكتئاب كان الطبيب قد كتبها لى منذ بضعة أشهر، حينماجافانى النوم، وروعنى خوف دائم لا أدرى له سببا من هواجس مفزعة تلح علىَّ بأننى سأموت بالسرطان، مثلما مات عمى الوحيد بعد عذاب أليم، كان يجعله يعض فى الأرض. وكنت أظل مفتوح العينين أحدق فى الظلام حتى الصباح. ولجأت للخمر كعلاج، فصرت أشرب يوميا ما يقرب من نصف زجاجة من الحجم الكبير، إلى أن تصيبنى غيبوبة مصحوبة بدوار، فألقى بنفسى على فراشى، فى ركن الصالة وأغمض عينى وأروح فى حلم طويل، أتخيل نفسى فيه طائرا عبر مناطق جليدية، على زحافة تجرها حيوانات خرافية، وأهبط بالقرب من إحدى البحيرات المتجمدة. وآخذ فى اللعب مع ابنتى بالقرب من الكوخ الجميل، الذى يجلله البياض، وتبرز منه مدخنة غريبة الشكل. وأسمع صوت أجراس كنائس وأسراب من الطيور المبتهجة، ثم أنام فى النهاية لأستيقظ بعد ساعات قلائل وأنا فى حالة من الإعياء.

وفى أحيان أخرى، كنت أحلم بأننى أركب سفينة قديمة ذات أشرعة بيضاء، ليس فيها من أحد سواى أنا وابنتى الصغيرة، نعبر المحيط الهادى، ونرسو على شاطئ جزيرة مهجورة، مثل جزيرة روبنسن كروزو تماما، لكن ليس فيها «جمعة». وإنما فيها سامية زوجتى تنتظرنا أمام كوخ جميل مبنى من عروق الخشب. وأسمع صوت أرغن يعزف كونشرتو باخ الكبير. فيهدهدنى النوم فوق أجنحته، لأصحو بعد ذلك والصداع يكاد يحطم رأسى.

ولما تدهورت صحتى من إدمان الخمر الرديئة والأحلام، ولم تفارقنى فكرة الموت الذى كنت أخافه وأتمناه. ذهبت إلى الطبيب الذى أوصانى بتلك الحبوب، فصرت أتعاطاها بانتظام. نصف قرص قبل النوم، وبعد فترة ضاعفت الجرعة إلى قرص، ثم قرصين، وأحيانا ثلاثة، حتى أتمكن من الوصول إلى حالة الغيبوبة التى تسلمنى للنوم. ورغم أنها شفتنى من الأرق، وأصبحت أنام أكثر من عشر ساعات يوميا، إلا أنها لم تشفنى من الأحلام أو المخاوف، ورسخت فى ذهنى فكرة الانتحار، وبدأت أعمل فكرى لاختيار الوقت الملائم والوسيلة المناسبة، فلم تعد فكرة الموت ترهبنى، بل أصبحت ألتمس فيها ملجئى الأخير للخلاص من العذاب اليومى الذى أعانيه والمعبر السهل إلى الراحة الأبدية. غير أن فكرة أن أترك ابنتى وحيدة، هى فقط ما كانت تعذبنى. وكنت أعزى نفسى بأن أمّها حينئذ سوف تأخذها إن عاجلاً أو آجلاً. أو أن أختى أو أمى سوف ترعاها إحداهن حتى تكبر. وهكذا حسمت أمرى، وقلت لنفسى، وأنا أولج المفتاح فى قفل الباب، إننى يجب أن أنتهى من هذه المهمة الآن، وبشكل حاسم.فرعب مع نهاية ـ كما يقول المَثل ـ خير من رعب بلا نهاية.

ـ ٥ـ

أغلقت الباب ورائى، وراحت أصابعى تتحسس فى العتمة بحثا عن زر النور. غير أننى عدلت فى اللحظة الأخيرة، حتى لاأزعج أحدا من النائمين، وخيل إلى أننى سمعت صوت نهنهة وبكاء مكتوم، فتسمرت فى مكانى، ثم أسرعت فأضأت النور، لأبصر سارة تجلس متكومة على نفسها فى فراشى، ملتفة بالأغطية، وهى ترتعد.

أذهلتنى رؤيتها فى هذا الوضع، فهرعت نحوها مترنحا، وضممتها إلى صدرى بقوة، قلت:

ـ ماالذى أيقظك فى هذه الساعة؟.

قالت بصوت أقرب إلى الهمس:

ـ كنت أنتظرك .. لماذا تأخرت؟.

- لو كنت أعرف أنك ستنتظرينني الليلة لعدت مبكرا. كل سنة وأنت طيبة.

وخلعت حذائي، ثم انسللت إلى جوارها بعد أن أطفأت النور واحتويتها في صدري، كأنها قطة صغيرة. وفكرت في أنها سوف تعوقني الآن عن تنفيذ ما اعتزمته. وسمعتها تقول:

- على فكرة .. ماما جاءت صباح اليوم.

تنبهت على وقع الخبر، وحبست أنفاسي:

- وما الذي أتى بها ياترى؟.

أجابت البنت في بساطة:

- كانت تريد أن تأخذني معها.

خفق قلبي بشدة، وسألت مندهشا:

- تأخذك معها. كيف؟.

- نينة قالت لها انتظري بابا.

- وأنت ياحبيبتي .. ماذا قلت لها؟.

أجابت بعفوية:

- أنا قلت لها سأبقى مع بابا. لأنه يحبني أكثر منك.

ضممتها إلى صدري مزهواً، وقلت:

- ألا ترغبين في الإقامة مع ماما ياسارة؟.

- لايا بابا .. أرجوك تخليني هنا معاك.

- يعنى أقول لها إنك حتفضلى معايا.

- معاك على طول يابابا .. أنا قلت لماما أن تأتى وتعيش معنا هنا. لأنى باحبكم أنتم الاثنين.

وانخرطت فى البكاء، فانهلت عليها تقبيلا، وأنا أغالب دموعى. وبعد لحظات أحسست بها قد استغرقت فى النوم، وإن ظل جسدها ينتفض من آن لآخر. وتذكرت مرة أخرى الأقراص التى كنت أنوى أن أتناولها. وهممت للحظة أن أنهض، غير أننى ألفيت البنت تتشبث بى، وجسمها يرتجف، كأنما كانت تدرك بحدسها البرىء ما أنا بسبيله..

ضممتها إلى صدرى، وأحكمت الغطاء على جسدينا، وتناهى إلى سمعى صوت «فيروز» الحالم يأتى من مذياع قريب، وهى تغنى وسط السكون «ياطير ياطاير على أطراف الدنى .. لوفيكِ تحكى للحبايب شو بنى .. ياطير». وأغلقتُ عينىّ.

متابعات
تليفزيون
مسرح

أرابيسك - موزايكو فى حب مصر

بعد رحيل نور الدمرداش - رائد الدراما التليفزيونية والفيديو، نكتشف جيلاً جديداً من زملائه وابنائه امثال يحيى العلمى ومحمد فاضل والشقنقيرى وإسماعيل عبد الحافظ وجمال عبد الحميد؛ الذين يكونون عقلية المتلقى التليفزيونى المعاصر ويشكلون قيمه الفنية والفكرية. غير أن المخرج التليفزيونى الأخير جمال عبد الحميد يشكل مع كاتب السيناريو أسامة انور عكاشة وكوكبة من الممثلين المبدعين وعلى رأسهم: هدى سلطان وصلاح السعدنى وكرم مطاوع وأبو بكر عزت وسهير المرشدى ومحمد متولى، وغيرهم كثيرون، والموسيقى عمار الشريعى ملحمة تليفزيونية درامية هى «أرابيسك» لا تقل أهمية عن ثلاثية نجيب محفوظ فى الرواية المصرية، فإذا اعتبرنا «زقاق المدق» وبين القصرين» و«السكرية» الفصول الثلاثة المكونة لعمار الحى الشعبى المصرى بكل شخوصه وتفاصيله اليومية منذ أواخر القرن التاسع عشر ومنتصف العشرين؛ فإن المسلسل التليفزيونى «أرابيسك» يمثل حاضر هذه الأمة منذ الخمسينيات وحتى اليوم؛ بكل أحداثه ومكوناته الاقتصادية والاجتماعية والسّياسية.

والاختلاف بين ثلاثية نجيب محفوظ والحلقات التليفزيونية «أرابيسك» هو فى أن الأخيرة ليست جزءاً من التاريخ الجامد أو متحفاً شمعيا لشخصيات مصرية تحيا وتموت موتاً عابراً أو موتاً جللاً كما نرى فى الثلاثية وإنما شخوص أرابيسك تتزىُ بأزيائنا اليومية، وتتحدث بلهجتنا اليومية، وتتنفس هواءنا المعبق بالتاريخ المحيط بأحياء الجمالية التى تنقش العصور القبطية والإسلامية (الفاطمية والمملوكية) على الملامح نقوشاً تتزين بها شخوصها قبل أن تتزخرف بها حوائط بيوتها فى حواريها وأزقتها

التى أصابها العطب والخلل والفوضى.

لذلك كله يأتى المولد الحقيقى للدراما التليفزيونية المعاصرة «ارابيسك» التى تقتلع جذور الإطالة والملل والميلودرامية الفجة المتسمة بها الأعمال التليفزيونية والمسلسلات، فتضعنا كمتلقين فى مواجهة ملحمة تمثل الإنسان المصرى المعاصر بكلٍ ما يعتصره من ألم وحب ووعى بحاضره وإيمان بتراثه الإنسانى. وكما كنا صغاراً نقف أمام المذياع فى الخمسينيات والستينيات قبل ظهور التليفزيون، نصغى بشغف نتلهف إلى المسلسل الإذاعى «بنت الحتة، لمحمود إسماعيل» و«المملوك الشارد» للمخرج الإذاعى خالد الذكر «انور المشرى» ومسلسل «الف ليلة وليلة» للفنان الإذاعى المخضرم محمد محمود شعبان (بابا شارو). وتقف الدنيا وتقعد عندما يصغى المصريون فى شوارع القاهرة بمدنها وقراها فى الخامسة والربع بعد إذاعة نشرة الأخبار، إلى مسلسل «سمارة» لسميحة ايوب ومحمود إسماعيل من إخراج المخرج الإذاعى الفنان يوسف الحطاب بصوت المذيع والراوية ديمترى لوقا - شعرنا اليوم بنفس الحاجة، وذات اللهفة لمشاهدة أبطال وأحداث المسلسلين التليفزيونيَّن «العائلة» و«ارابيسك».





غير أن المصداقية التى تتسم بها لغة أبطال «ارابيسك» وتناول شخوصها وأحداثها وصياغتها الفنية الواعية داخل سيناريو العمل الفنى وموسيقاه وأدائه التلقائى المبدع لممثلى هذا العمل الكبير جميعهم، بالإضافة إلى الكاميرا المعتمدة على اللقطات المتوسطة والعامة والقريبة الموظفة دون استخدام لقطات «زوم» السريعة التى تزعج أحياناً فى التلقى، وتشعر المشاهد بالأرق، كما أن السرد الرائع للأحداث الذى يتم عبر كاميرا تقتفى أثر ممثليها دون التدخل فى إظهار نفسها كبطل - ذلك السرد الدرامى المستمر غير المنقطع الذى يذكرنا بالأحداث المدوية من قبل المؤلف الروائى دون الشعور بتدخله أو اقتحامه، كل هذا منح «ارابيسك» صدقاً فى الرؤية والتناول، ووضعه فى مصاف الملحمة الدرامية/ التاريخية، والسيرة الذاتية فى آن واحد؛ ملحمة وسيرة ترويان قصة فئة من سواد فئات الشعب المصرى الكادحة بأمانة وصدق، ببساطة وعمق معاً، بلا خطابية فجة أو ميلودرامية خائبة أو بطولية خرقاء.

ينسج **اسامة انور عكاشة** «ارابيسك» من أحداثها وحوارها بشكل اقرب إلى الموزايكو المعشق الذى يربط الحدث بالكلمة، الزمان بالمكان، الموضوع العام بالتفاصيل. ولا يعتمد التناول الدرامى لهذه الأحداث، ولا الحوار، على مجرد السرد التقليدى للحكاية، بل على خلق بنيته الدرامية ونحت معمار كلماته وأحداثه. ويستند فى ذلك إلى شخوص وصراعات وذرى وسقطات درامية لهذه الشخوص، فيشكلّ من هذا كله دراما تليفزيونية متكاملة.

ليست «أرابيسك» مجرد حكاية «**لحسن النعمانى**» صاحب ورشة الأرابيسك التى ورثها أبا عن جد، ولا هى تاريخ للصناعة المصرية للخشب المتميزة بخصوصيتها داخل هذا الحى «الجمالية»، ولا هى كذلك مجرد قصة عبد المجيد النعمانى ـ جد حسن ـ الذى سافر مع نفر غير ضئيل من العمال المصريين وأصحاب الحرف وطوائفهم إلى إسطانبول، ليبنوا حاضر عاصمة الإمبراطورية العثمانية عندما جمعهم السلطان سليم الأول ليشيدوا صناعة بلاده، وفى نهاية الأمر ليست «أرابيسك» مجرد تاريخ مصر أو استعراض حى للفن الإسلامى والقبطى، ممتزجاً بالفن الفرعونى فى روحه وأصوله الثابتة. إن «ارابيسك» هى كل ذلك معا، بالإضافة إلى أنها دراما الشعب المصرى بفئاته وطبقاته، هى تعشيق لعشق هذه الفئات فى حب مصر واختلافهم حولها، وانعكاس لنوازعهم الضاربة فى أعماق الإسطورة والجهل والتخلّف والنور، هى قاعدة ثابتة اسسها كاتب السيناريو **عكاشة**، فصاغ ماضى هؤلاء وحاضرهم، وارهص بما يتنبأون به لمستقبل مصر.

لذلك يغدو هذا العمل للمصريين بمثابة **الإليــاذة** لليونانيين، سيرة عصرية عن مصر، التى نشعر عند مشاهدتنا لهذا المسلسل بأننا فى حاجة إليها أكثر من ذى قبل، هى دفع لنا للتفكير فى غدنا المرتقب ووعينا بمسئوليتنا تجاهها.

يأخذ هذا السيناريو من قصة حسن ارابيسك وأسرته مادته الدرامية الأولى، فيستعرض عن قرب الورشة والبيت والأهل والأصدقاء والمقهى والفيلا، تعبر الكاميرا من خلال ذلك بشكل بانورامى عام بيوتات حى الجمالية وأزقتها، ثم يقتحمها عن قرب عبر «الكادرات» المتوسطة والمكبرة جدا ليكشف المستور، ويخترق الحجب والأستار، فيعرىّ مكنونات هذه الأسر والعوائل وأسرارها، وينقب عن نضارتها وبكارتها الحقيقية، بل ويضعنا أمام مواجهاتها المستمرة التى لا ترحم ولا تنثنى أمام ما يفكر فيه هؤلاء الأفراد وما يصارعون من أجله، فلا تملك إلا أن تتعاطف معهم أو تتفهم نواقصهم. يشركنا كاتب السيناريو والمخرج ـ شئنا أم أبينا ـ فى الفعل المشترك وممارسة ردود الأفعال لسلوك وتحركات أبطاله، وهذا أقصى درجات نجَاح ما يمكن أن ينشده أىّ عمل فنى.

إن هذا العمل المركب ليس بمقدوره أن يصبح بهذا القدر من التألق والإتقان، إلا إن كان الصدق مرشده، وعشق مصر دليله. يشترك فى هذه المعزوفة الجميع، فالكل مسئول، والكل قادر على العطاء والإبداع بلا حدود، واستطاع كل مشارك أن يشارك الآخر فى صنع هذا البناء الفنى الفذ. إنه سلسلة تتواصل حلقاتها: السيناريو ـ

الممثلون جميعاً ـ الإضاءة الموحية ـ سينوغرافية المكان وجغرافيته (الحى ـ المعمار ـ المناظر الداخلية ـ المقهى ـ بيت حسن ـ المحلات والدكاكين ـ الحارة ـ الفيلا ـ إلخ) حتى الكومبارس السائرون فى خلفية المنظر أو مقدمته، كانوا هم كذلك جزءا لا يتجزأ من نسيج العمل وكيانه ـ الصور المعلقة فوق الحوائط التى تستلهم روح الأجداد وتصور المراحل الحياتية لشخوص العمل الفنى.

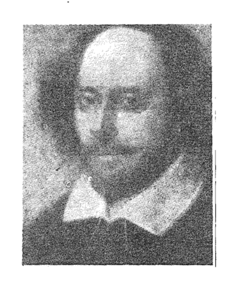
ليس باستطاعتنا أن نحصر أولوية فى إبداعات هؤلاء الممثلين الفنانين والفنيين المشاركين؛ فكل فرد منهم اشترك بإبداعه الخاص داخل الإبداع العام المبهر وعلى راسهم: **هدى سلطان ـ صلاح السعدنى ـ أبو بكر عزت ـ كرم مطاوع ـ حسن حسنى ـ محمد متولى ـ سهير المرشدى ـ نبيل الدسوقى ـ هشام سليم ـ سيد عزمى** وغيرهم كثيرون من المبدعين الشباب. أسهم أولئك جميعاً فى خلق علامة مضيئة تضيف إلى حاضر الدراما التليفزيونية المعاصرة. لقد نسج المبدعون فى هذا العمل الفنى الجاد **«أرابيسك»** موزايكو فى حب مصر.

• ترويض شيكسبير

زار **شيكسبير** مسرحنا المصرى فى الآونة الأخيرة، ودعانا لنشاهده مرتين عبر عيون معاصرة: المرة الأولى عندما قدمه المخرج **العراقى جواد الأسدى فى** مسرحية بعنوان **«شباك اوفيليا»** على مسرح مركز الهناجر للفنون مع فريق من الممثلين معظمهم هواة غير محترفين.

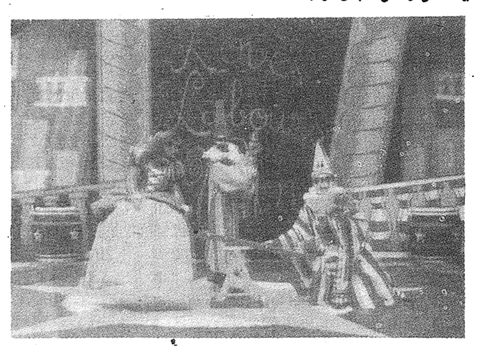
والمرة الثانية عندما قدمه المخرج الانجليزى **إيان تالبوت** Ian Talbot فى مسرحية **«ترويض النمرة»** لفرقة **نيوشيكسبير** بدار الأوبرا المصرية.

وصلة الوصل بين التجربتين هى التناول العصرى لمسرح **شيكسبير** والفرق بينهما هو ابتعاد التجربة المصرية عن حرفية نص **«هاملت»** الشيكسبيرى والتصرف فى الحوار وفى الشخصيات بالحذف والتغيير والتعديل، مع الحفاظ على الرسالة الأدبية والفكرية للمسرحية من خلال التفسير والتأويل والإفصاح عن المسكوت عنه اعتماداً على المنطوق به. بينما تتمسك التجربة الإنجليزية **«ترويض النمرة»** بالنص الأصلى، وتتمرد عليه فى آن واحد، فتروض **شيكسبير** الكلاسيكى، وتضعه هو وبطلته **(كاثرينا)** معاً فى قفص من أقفاص سيرك عصرى فوق الحلبة، فتقربه من قلوبنا قبل أن ينفذ إلى



وليام شكسبير معاد للمرأة أم لا

بيانكا تتلقى درسا في الحب من مدرسها.



ويفرق بين التجريتين كذلك طبيعة المؤدين؛ فالمؤدون عند «الأسدى» هواة مجتهدون غير محترفين باستثناء الممثلين حنان يوسف، وسلوى محمد على، والممثل المذيع التليفزيونى أحمد مختار، أما المؤدون فى مسرحية «ترويض النمرة» فهم محترفون هواة، يصلون إلى أقصى حدود التمكن من تقنيات الأداء التمثيلى والسيطرة عليها، ويخترقون الحواجز والأسوار المقيدة لإمكانات الممثل وطاقاته ويضعهم المخرج داخل نسق فنى يستند فيه إلى الحركة المسرحية المتقنة المعتمدة فى روحها على الارتجال الفنى، والمستندة فى شكلها إلى التنظيم المتفوق، مما يسمح لنا - بكل تأكيد - بأن نصنف كل ممثل على حدة ونضعه فى مكان «الممثل الشامل» المؤدي حوارا فى إيقاع غير ممل، والتمكن من فنون ألعاب السيرك الأكروباتية، والمتحكم فى تعبيرات جسده ووجهه، والعارف لفنون شعبية أخرى كالغناء والرقص وغيرهما. وهذا مستوى متقدم من الاحتراف. أما الهواية فتنشأ لديهم ليس فقط من حالة استمتاع كل منهم بما يمثله فوق الحلبة، فيشيعون كالعدوى جواً من البهجة داخل أنفسهم كجماعة من الممثلين تسعد بما تمثله بل لإصرارهم على إيصال هذه البهجة إلينا نحن المتفرجين فتسرى سريان النار فى الهشيم داخل نفوسنا المتعبة.

• شيكسبير معاصراً

ليس ثمة اختلاف كبير بين ما قدمه شيكسبير فى القرن السادس عشر فى رؤيته العامة لتقديم أعماله المسرحية وإخراجها، بما تقترحه رؤية المخرج الانجليزى (إيان تالبوت)؛ فقد استلهمت هذه الرؤية بقدر كبير روح شيكسبير وتعاليمه كمخرج مسرحى، فلا يوجد فى العرض المسرحى الذى رأيناه تغيير لمناظره ومشاهده؛ إنما منظر ثابت هو خيمة السيرك وأمامها «الأرينا» - حلبة اللعب، ويقوم مبدأ تغيير المناظر الكثيرة على المبدأ الشيكسبيرى القديم: اللوحات المكتوبة عليها أسماء الأماكن الخارجية والداخلية، ولهذا السبب نفسه يكون بمقدور فرقة «نيو شيكسبير» أن تقدم عرضها المسرحى «ترويض النمرة» فى كل مكان يجمع الفنانين وجمهورهم، ويربطهم بوشائج الإبداع المسرحى الخلاق سواء كان هذا مسرحاً مغلقاً أو مفتوحاً، يستلهم الحدائق والميادين والجبال خلفية لأحداث المسرحية، أو أن تقع هذه الأحداث داخل المكان، فتخترق حدود الحدود، وتصل خشبة المسرح بالفضاء فى وحدة هارمونية.

والتشابه بين «ترويض النمرة» التى شاهدناها اليوم أى فى أواخر القرن العشرين؛ و«ترويض النمرة» كما كان يقدمها شيكسبير فى نهاية القرن السادس عشر لاينحصر فى الثبات الشكلى للمنظر، بل يتجاوزه أو يستخدمه ليؤكد من خلاله عدم اهتمامه بالطراز أو التشبيه المعمارى الواقعى لجغرافية المكان، وذلك لصعوبة تقنيات تغيير الديكورات المسرحية فوق الخشبة أيام المسرح الإليزابيثى من ناحية، ومن الناحية الأخرى لأن فلسفة تغير المكان واختلاف زوايا رؤيته - على المستوى الفنى المادى - تقوم على التواصل والاستمرارية، دون التوقف الزمنى الطويل لتغيير المنظر بمنظر آخر، إنه تدرج فى تواصل الصراع وتركيب الفكرة الرئيسية بالأفكار

الثانوية ووصولها إلى ذروة التعقيد، ثم انفراجها عبر حيز المكان؛ وكذلك لأن تجسيم المكان وتشييده لم يكن يمثل لشيكسبير إطاراً للحدث وكينونته، وإنما المكان المخاطبُ مخيلة المتفرج /المتلقى ، ليرى نفسه من خلال مكانه الذى يشيده عقله الباطن باختياره، ويعطيه أهمية وتدرجاً دramياً وفقاً لما يطرحه المكان داخله. ولذلك فالكلمة عند شيكسبير تخترق اللامكان، وتجوب آفاق الزمان، وتكسر محدوديته، فيصبح الحدث والصراع والفكرة مترادفات تدفع المتفرج للاشتراك فيما يحدث فوق الخشبة مع الممثلين. وهذا ما فعله المخرج الإنجليزى (إيان) الذى بنى جسراً من التواصل مع شيكسبيره، ووضعنا فى قلب المكان الشامل، وأخذنا فى رحلة مع شخوصه، لنبنى لهم بأنفسنا أماكنهم وأزمانهم ومكوناتهم النفسية القريبة منا ومن عالمنا الذى نعيش فيه.

تقترب «ترويض النمرة» بمشكلتها الدرامية من وجهة النظر العصرية، من ذات المشكلة المطروحة من وجهة نظر مبدعها فى أيامه: وهو اتفاقنا مع شخصية (كاثرينا) - المرأة المتمردة - وتعاطفنا معها أو اختلافنا معها. والاختلاف والاتفاق مع (كاثرينا) هو بقدر التعاطف نحوها أو - إن شئنا الدقة - بقدر التعاطف مع طبيعة العصر أو اختلافنا مع فكرته. ففى عصر شيكسبير كان الجمهور مهيئا - بفعل التقاليد الاجتماعية والأدبية - لتقبل شخصية (كاثرينا) على أنها «نمرة متوحشة» تحاول أن تتحدى رغبات الرجال فى جعلها امرأة طيعة خاضعة تمثل الرغبة الدفينة للرجال فى إخضاع النساء تحت سيطرتهم، مما يستفز بالتالى المتلقين إلى التعاطف مع البطلة باعتبارها نموذجاً وضحية فى آن واحد، يحاول المؤلف من خلالها أن يكسر هذه التقاليد الجامدة، ولكنها لاتفلح فى التمرد فتنكسر (كاثرينا) لتخضع فى نهاية الأمر للرجل (بتروتشيو) الذى يشكلها وفق هواه ويخضعها لما يراه.

بهذا المفهوم المبسط للطبيعة الإنسانية يصبح هذا التعاطف مع (كاثرينا) مادة تتفجر منها الكوميديا على مستوى سطحى فقط، أو على المستوى الخارجى لهذه الكوميديا الأخلاقية، ولذلك تغدو معالجة المخرج الإنجليزى المعاصر (إيان) فى التعامل مع (كاثرينا) نمرة متوحشة ينبغى ترويضها، والنظر إليها عبر عيون مدرب حيوانات مفترسة، هى الصورة الأمثل من المعالجة الدرامية لتفجير العلاقات المتناقضة بين رغبات (كاثرينا) المستحيلة وترويضها، فتصبح أكثر استئناساً من شقيقتها الهادئة؛ بعد نجاح (بتروتشيو) المدرب الزوج فى ترويض فريسته وجعلها مجرد «نمرة» مثيرة لفقرة من فقرات سيرك ممتعة، وليس فقط مجرد تعاطف أو إشفاق أحمق.

من هذا المنطلق ينتقى المخرج رؤيته السينوغرافية للعرض المسرحى - فشخوصه هم جماعة من المهرجين فى سيرك يمثلون فوق حلبته الدائرة المزخرفة اللون، ونحن نشاهد أحداث المسرحية تباعاً حيث يعثر أحد اللوردات على السمكرى (كرستوفر سلاى) وهو ثمل بالقرب من إحدى الحانات، ويأمر اللورد - بغرض المزاح - بأن يوضع السكير فى الفراش، وأن يعامل عند استيقاظه على انه نبيل كان يعالج من الجنون ثم شفى. عندئذ تصل فرقة من الممثلين ويقدمون مسرحية

فرقة من الممثلين ويقدمون مسرحية أمام (اللورد) و(سلاى)، وهى المسرحية الأساسية (ترويض النمرة) التى تبدأ أحداثها بوصول شابين إلى (بادوا) هما (لوسنتيو) وهو ابن تاجر من (بيزا) قدم للدراسة، و(بتروتشيو) وهو سيد ريفى جاء للبحث عن زوجة ثرية. ويلتقى الشابان مع (بابتيستا) وهو تاجر من (بادوا) لديه ابنتان جميلتان هما (بيانكا) و(كاثرينا) التى تتميز طباعها بسرعة الغضب والنفور، ويعتقد أبوها وكل سكان (بادوا) أنها متمردة، وبالتالى لايجرؤ أحد على طلب يدها بعكس (بيانكا) التى يخطب ودها كثير من الخطاب. يقع (لوسنتيو) فى حب (بيانكا) ولكن (بابتيستا) الأب يشترط أن تتزوج (كاثرينا) أولاً، ويتزوج (بتروتشيو) من (كاثرينا) وهو عاقد العزم على أن يروضها. وتدور معركة فريدة بين الجنسين ترجح فيها كفة (بتروتشيو) بواسطة ذكائه وفصاحته ورجولته، وأخيراً يستطيع (لوسينتيو) أن يتزوج من (بيانكا) وسط دهشة الجميع من التحول الذى طرأ على (كاثرينا).

هذه هى خلاصة الأحداث الدرامية الأساسية التى تكون أرضية العرض، لكن العرض نفسه يطبعه المخرج منذ بدايته حتى نهايته بطابع التمثيل الأقرب إلى الكوميديا المرتجلة والمهرجين الشعبيين، ليصبح جزءاً لايتجزأ من نسيج العروض المسرحية المقدمة لسواد الشعب، فى الشوارع والميادين مما يؤكد قيمة العرض المسرحى وأهميته باعتباره حالة مسرحية احتفالية، تخلص شيكسبير من فنويته ونخبويته بعد أن تروضه (فرقة نيو شيكسبير - The New Shakespeare Company)، ويخضعه مديرها ومخرجها المسرحى الأول (إيان تالبوت) لفكره العصرى وتناوله الجديد.

وتقدم هذه الفرقة عروضها المسرحية فوق خشبات المسرح المفتوح فى (بريجنتس بارك) منذ أكثر من ثلاثين عاماً. وأهمية تجربة (ترويض النمرة) أنها تقدم - بهذه الصياغة - فى مختلف الأمكنة المفتوحة وداخل المسرح التقليدى المغلق أى داخل العلبة الإيطالية، ويستند هذا العرض المسرحى فى أطروحته الفكرية وصياغتها لمفردات الكوميديا الشعبية القائمة على تباين الشخصيات وتنوعها فى الزى وطريقة الأداء، واستخدام (ماكياج) أقرب للقناع منه إلى الوجه الإنسانى الجامد، ليمكن افتضاح ما يعتمل داخل البشر/ الممثلين دون تخوف أو تردد من إفشاء أسرارهم. ولذلك تصبح المسرحية أقرب إلى اللعبة منها إلى العمل المسرحى الخالص المعتمد على أداء أشعار شيكسبير الدرامية فى مسرحياته بفضل الإلقاء الرصين للكلمة. ولذلك أيضاً تخلّص جماعة (نيو شيكسبير) شيكسبير من قداسته، وترفع من مرتبته الشعبية، وتروضه؛ وتجعله متجدداً ملكاً لنا ؛ وجزءاً من همنا الفكرى والفنى المعاصر.

هناء عبد الفتاح

(١) فى رأى (توبى روبرتسون) عن (فرانسيس مير) أن أقدم نسخة نشرت لمسرحية (ترويض النمرة) تعود إلى عام ١٥٩٤.

أحمد مرسى

تحية إدوارد أولبى إلى يوجين يونيسكو



يوجين يونيسكو

لم يدر بخلدى عندما قرأت نعى الكاتب المسرحى يوجين يونيسكو يوم ٢٩ مارس أنى قد أفكر فى الكتابة عنه على الأقل بمناسبة وفاته. فالرجل، برغم أصله الرومانى الذى لم يغفله كتّاب السيرة الذاتية طوال حياته، ينتمى ككاتب مسرحى إلى حركة الأدب الفرنسى. وعلاوة على ذلك، لم تكن تعرض إحدى مسرحياته وقت وفاته فى أى من المسارح الأمريكية. ومن ثم لم يكن هناك أى مبرر مشروع لأتخذ منه موضوعا لرسالة نيويورك.

وقد قرأت بعد ذلك العديد من كلمات النفى لنقاد أمريكيين لم أتوقف عند أى منها طويلاً، لأن

معظمها كان لا يختلف كثيراً عما يمكن أن يتوقع المرء أن يكتب عن **يونيسكو**، وبصفة خاصة فى هذه المناسبة بالذات التى لا تحتمل أكثر من التركيز على دور الكاتب فى تطوير الشكل والمحتوى المسرحيين وما يعرف بفلسفة مسرح العبث.

واستمر هذا الروتين حتى قرأت أخيراً مقالاً كتبه الكاتب المسرحى الأمريكى **إدوارد أولبى «تحية للفودفيلى* العظيم»** بملحق الفنون بصحيفة نيويورك تايمز فى عددها الأسبوعى الصادر يوم ١٠ إبريل. فقد توقفت طويلاً أمام هذا المقال الاعترافى الهام، لأنه كشف عن كاتبه أكثر مما كشف عن المحتفى به نفسه.

ومع ذلك، تقاعسْت عن الكتابة بسبب الحيرة وغموض الغرض. هل أكتب عن **يونيسكو** من خلال **أولبى** أم أترك المجال لأولبى ليتحدث عن **يونيسكو** من خلال الحديث عن نفسه.

واستمر هذا التردد حوالى أسبوع حتى حسمه تماماً لصالح **أولبى** فوزه بجائزة **بوليتزر** عن مسرحيته قبل الأخيرة **«ثلاث نساء طويلات»** التى تعرض حالياً، خاصة أن **إدوارد أولبى** وعمره ٦٦ سنة يحصل على هذه الجائزة للمرة الثالثة، وهذا رقم قياسى لم يحققه من قبل إلا **روبرت شيروود** و**يوجين أونيل**، وكان **أولبى** خلال السنوات الأخيرة يعانى من تخلى المنتجين عنه وازدراء النقاد لأعماله وانصراف الجمهور عنها. يقول **أولبى** .. لم أولد على وجه الدقة فى حقيبة سيارة - حسن، ربما ولدت فى حقيبة سيارة لأننى لم أعرف أبداً أبوى الطبيعيين، وعاداتهما - كانت أسرتى بالتبنى تعمل بالفودفيل. لم يكونا من الحواة أو الكوميديين، بل كانا - وهو الأدهى - يملكان ويديران **«حلقة فودفيل كيث أولبى»**.

وكان يتردد على البيت الذى حاولت أن أنشأ فيه ممثلون وكان أمثال **ادوين وفيكتور مور**، يؤرجحوننى على حجورهم عندما كنت طفلاً، وكانت أسرتى تتركنى أذهب إلى المسرح عندما كنت صبياً صغيراً، وكانت أولى ذكرياتى المسرحية **«جامبو»** بمسرح **«هيبودروم»** القديم - **جمى دورانت وفيل**، وأغانى **رودجرز وهارت** الرائعة، ولعبة علقت فى القاعة لأطفال مثلى، شكل مرن يشبه الـ « كرازى كات على لوح يمسك باليد، يحرك بخيوط من أسفل. ولاشك، أنى كنت أتمتع بالأغانى **والفيل ودورانت**، وأعرف أنى أحببت اللعبة ومر الزمن وانتقلت عبر مراهقتى المحيرة وعشرينياتى الفوضوية مكدساً خبرات مسرحية فى الطريق. (كنت محظوظا: فقد عشت فى نيويورك).

وعندما كنت فى الرابعة عشرة - وادخلت المدرسة العسكرية جزاء خطاياى اكتشفت **شكسبير**، وادركت أن المشكلة هى اللغة؟ وربما نستطيع بعد إعادة الكتابة والتبسيط، أن نتابع الحبكات بصورة أفضل. وقد تخليت عن هذا المنهج عندما تركت المدرسة العسكرية، وفيما بعد، خبرت **تشيكوف وبيرانديللو وإبسن** - دون أن أشعر بالحاجة إلى إعادة كتابتهم.

لقد قادتنى الفرصة والحظ

(*) نسبة إلى Vaudeville وهى الملهاة الخفية التى اشتهر بكتابتها يونيسكو.

الحسن إلى حضور افتتاحات **«بائع الثلج ياتى»** و**«لحم أسناننا»** و**«بيت الحيوانات الزجاجية»** وكنت لأزال أكتب شعراً ليس جيداً جداً ولكنى تخليت عن كتابة الرواية لأنها عمل شاق، ولم أكن قد أدركت بعد أن ممارستى لكتابة القصة القصيرة، على الأقل فى حالتى لا تفضى إلى كتابة قصة متقنة، وفى الدراما، قادتنى الملهاة الجنسية ذات الفصول الثلاثة التى كتبتها فى الثالثة عشرة من عمرى إلى المزيد من محاولات كتابة المسرحيات. ولكن يالها من حقبة مثيرة تلك التى عشناها فى نيويورك فى أواخر الأربعينيات والخمسينيات - أولئك الذين عاشوا من بيننا مع كونسيرات موسيقى **الأفانجارد** بمسرح ماكميلان بجامعة كولومبيا ومعارض التركيبيين ولوحات التعبيريين التجريديين فى الجاليريهات وانفجار الكتاب الأجانب المترجمين - سارتر وكامو والموجة الجديدة والواقعيون الإيطاليون بيرتو وفيرجا ومورافيا وغيرهم وفى المسرح فى الخمسينيات وقعت سلسلة من الأحداث غيرت قواعد الكتابة المسرحية - افتتاحيات مسرحيات مسرح الڤودڤيل العظيمة فى أمريكا لبيكيت ويونيسكو وجينيه.

وكان تاثيرهذه الأعمال المسرحية من العمق بحيث اخترع مصطلح **«مسرح العبث»** ليشمل (ويعزل، للأسف) إنجازهم، ولو أن يونيسكو كان الوحيد بين الثلاثة الذى كان ينطبق عليه المصطلح.

لقد انزعج الرجعيون، ووقع جمهور المسرحيات التقليدية فى حيرة، وقرر فجأة جيل بأكمله أن يصبحوا كتاباً مسرحيين، بعد أن حرّرهم هؤلاء الثلاثة.

لقد قامت الحيوية والجسارة وخفة اليد وأعمق الضحكات فى أحلك الظلمات بتكسير جميع القواعد، وبينت لنا أن العادى والآمن والمتوقع كان هو **مسرح العبث** الحقيقى وإذا كان فى وسعنا أن نلحق **بيكيت** بالوجوديين، و**جينيه** بنوع من سجن الروح الانفرادى، نستطيع إذن أن نربط يونيسكو بالدادية والسوريالية - وهما حركتان لاتمثلان جزءاً من الثقافة الأمريكية السائدة. وقد أثر على كثير منا اهتمام **يونيسكو** بانهيار اللغة وبأمور أخرى مثل الشخصيات الرئيسية التى لا تظهر أبدا والأثاث (والجثث) التى تنمو مع نمو الدراما، والناس الذين يتحولون إلى خراتيت أمام عيوننا (ذاتها).

وكما أن دين هارولد بنتر لبيكيت يمكن الوقوع عليه فى كثير من أعماله، يمكن بوضوح العثور فى مسرح يونيسكو على المصادر الأسلوبية لمسرحيتين من مسرحياتى هما : **«الحلم الأمريكى»** و**«صندوق الرمال»**.

وفى الواقع، كانت الصفحات الأولى من مسرحية **«الحلم الأمريكى»**. تبين بوضوح كافٍ أن المقصود منها هو أن تكون تحية إلى المعلم الرومانى - الفرنسى، ولذلك كانت دهشتى عندما أصر بعض النقاد علي أنها كانت تقليدا - لمواقف **يونيسكو**.

إننا يمكن أن نقلل من **شأن يونيسكو**، مع ذلك، إذا قلنا أنه لم يكن أكثر من حقيبة حيل وألاعيب. والواقع أن اهتماماته بالحرية الفردية، والهوية والعقلانية تضعه في مكانة أعلى بكثير. لقد كان قوة أساسية فى تشكيل الدراما غير التقليدية فى النصف الثانى من القرن العشرين.

لقد استمر الاعتراف **ببيكيت** كمعلم او أستاذ، رغم انه دفن تقريبا بواسطة الأكـــاديميين، ولايزال الحذرون الذين يخيفهم عنف رؤيته البدائى ايما خوف، يزدرون **جينيه**، امـــا **يونيـسكو** ـ اكثر الثلاثة ملاعبة، واشدهم تجريبية فقد اهمل، برغم أن عمله مـستـمـد تمامـاً من الواقع وشديد الوقع مـثل اعـمـال الآخرين.

ولافـائدة من الخـوض فى ذلك. فـبـعد مـائة عـام ـ مـا لم تسيطر الفيروسات ـ سنرى ان هذه الامـور قد سوت نفسها.

والآن لم يعد **يونيسكو** يستطيع أن يكتب، فـقد انضم إلى الآخرين. وكما تقول شخصية أحبها، فى مسرحية أعجب بها، «هذا العمل الفورفيلى بالذات يلعب دور دائرة السحاب الآن».

ويا له من عـمل، وبالصـعـوبة الفصل التالى!

وبهـذه العـبـارة تنتـهى تحـية **أولبى** للمعلم **يونيسكو**. وهى بالتأكيد تحية وليست تأبيناً. فماذا عن **أولبى** نفسه، الذى لاشك يعرف أن مسرحية «**المغنية الصلعاء**» لاتزال تعرض فى باريس منذ أكثر من أربعين سنة متصلة، بينما خانه هو النجاح، التجارى، و منذ اكثر من ٢٠ عـامـاً، واشـاح المنتـجـون بوجـوهـهم عن أعــمــاله وعنه بالضرورة!.

فبعد نجاحه الساحق منذ اكثر من ٣٠ سنة الذى حـقـقـتـه له مسرحيته «**من الذى يخـشى فرجينيا وولف**»، قوبلت أعماله ببرود وانتقاد حاد فى كثير من الأحـيـان خـلال السـبـعـينيـات والثمانينيات، بسبب اتهامه بالغلو فى التجريد، حتى منح أخيراً جائزة البوليتزر فاستعاد مكانته كواحد من طليعة الدراميين الأمريكيين، كما يقول **دافيد ريتشاردز** الذى أجرى معه مقابلة بهذه المناسبة. ويقول **أولبى** فى حديثه الذى أجراه عن طريق الهاتف حيث يقيم فى مدينة هيوستون التى يعمل بالتدريس فى جامعتها «أحسب انى ساكون دافئاً ومغرياً بالعناق وراخياً عن نفسى لحين من الوقت. ولكنى لم أعوّل على ذلك أبداً، واعـتـقـد أنه ينبـغى أن تدهش دائماً لحصولك على مكافآت وجـوائز، نظراً لانك تدهش دائمـاً عندما لا تحصل عليها»!.

وإلى عـهـد قـريب، لم تنتج مسرحية جديدة **لأولبى** فى نيويورك منذ «**الرجل ذو الأذرع الثلاثة**» التى اجـهـز عليـهـا النقـاد فى ١٩٨٣وكانت آخر أعماله الدرامية التى قوبلت بحفاوة هى مسرحية «**مشهد بحرى**» سنة ١٩٧٥ التى حصل عنها على البوليتزر ايضـاً. وبرغم ذلك لم تدم أكـثـر من ٦٠ عرضاً. **واولبى، مثل آرثر ميللر**، تستقبل اعماله بتقدير وترحيب فى أوروبا، وعلى العكس فى وطنه الولايات المتـحـدة. وقـد قـدمت مسرحيته الفائزة «**ثلاث نسـاء طـويـلات**»لأول مرة على خشبة المسرح الأمريكى فى فيينا سنة ١٩٩١، بينما لايلقى **أولبى** الترحيب ولايحصل على التقدير والاحترام فى الولايات المتحدة إلا من المعاهد الأكاديمية وبضعة مسارح إقليمية.

ومع ذلك لم يدع **أولبى** المرارة تنهش صـدره. «إذا كنت حـقـيـقـة تعـتـقـد أنك كـاتب من طراز عتيق، يمكن أن تكتئب. ولكن لاتوجد دائماً علاقة بين الشعبية والامتياز. فإذا كنت تعـرف أنه لايمكن أن يمتلكك الرأى العام او الاستجابة النقدية. يتعين عليها فقط أن تعترض أنك

تكتب عملاً جيداً وتواصل كتابتك وبطبيعة الحال، هناك العرائس الصغيرة التى تغرز فيها الدبابيس على انفراد».

ومسرحية «**ثلاث نساء طويلات**» تتعرض لسيرة الكاتب الذاتية بشكل مكشوف. ونص تناقش موت أم **ريتشارد أولبى**، بالتبنى **فرانسيز كوتر** التى كانت ذات يوم مانيكاناً بمحل عام، وتزوجت من **ريد أولبى**، وريث سلسلة مسارح **الفودفيل كيث ـ أولبي**. وكانت علاقة الكاتب المسرحى، الطفل المتبنى، بالمرأة الجميلة وشديدة المراس، وعاصفة قبل أن تطرده من بيت الأسرة عندما كان عمره ١٨ سنة.

وفى الفصل الأول، تظهر الأم كعجوز شمطاء مهيبة عمرها ٩٢ سنة تخدمها سكرتيرة عمرها ٥٢ سنة ومحاميها البالغ من العمر ٢٦ سنة. وتنهار بسرعة نتيجة للإصابة بسكتة دماغية شديدة. وفى الفصل الثانى، برغم أن الجسم العليل هامد الحركة يظل راقداً على الفراش، تعود المرأة العجوز واقفة على قدميها. مفعمة بالحياة ومتماسكة. تشتبك فى محادثة ثلاثية الأطراف مع المحامى والسكرتيرة. ويقول **أولبى** فى حديث أجرته معه صحيفة نيويورك تايمز سنة ١٩٩١ إن المرأة بهذا النحو تتمكن من عمل شيء لايتاح لبقيتنا: أن تتحدث مع نفسها فى مراحل مختلفة من العمر وتستكشف تطورها.

ويصف الكاتب المسرحية بأنها مثل التعويذة.. «لم أصبح بعد انتهائى من كتابتها أكثر ولعاً بالمرأة مما كنت عليه قبل أن أشرع فى الكتابة. ولكنها أتاحت لى أن أتقبل الحياة الطويلة غير السارة التى عاشتها وأنمى شيئاً قليلاً من الاحترام لاستقلالها. لقد كانت مدمرة، ولكن كان لديها العديد من الأسباب التى تجعلها كذلك لقد عرضت على المسرح الجوانب الحسنة والجوانب السيئة. وقد حاولت فقط أن أسيرها وأرتبها، وأن أكون موضوعياً حيالها. ولم يكن فى وسعى أن أكتب المسرحية أثناء حياتها».

ويعترف **أولبى** بأن أمه حرمته من الميراث، أو تركت ثروتها للكنيسة التى لم تدخلها أبداً كما يقول، وللمؤسسات الخيرية الأخرى، فقد فشلت فى تقبل طبيعته أو ميله الجنسى الذى رفضت حتى مجرد مناقشته معه. ومن ثم لم يتصالحا أبداً.

إسماعيل صبرى

وفـــاة يوجين يونيـــسكو
لكن أين هى المغنيـة الصلعاء؟

وهو فى الأربعين من عمره، كتب **يوجين يونيسكو** عمله الأول للمسرح، وكان ذلك فى عام ١٩٤٩ وهو مسرحية **«المغنية الصلعاء»** التى تعد من اكثر المسرحيات التى عرضت وترجمت فى العالم اجمع. ولاتزال هذه المسرحية تعرض هى ومسرحية **يونيسكو** الأخرى **«الدرس»** فى باريس على مسرح **«لاهوشيت»** الصغير بالحى اللاتينى بالحى اللاتينى منذ عام ١٩٥٧ دون توقف حتى اليوم.

ويوم الأثنين ٢٨ مارس الماضى كان العرض رقم ١١٩٤٤ للمسرحيتين، وهو اليوم الذى توفى فيه يونيسكو وهو فى الحادية والثمانين من عمره بعد أن كتب ١٣ عملاً مسرحياً ورواية واحدة وعدداً من الدراسات وبعد أن أصبح عضواً فى الأكاديمية الفرنسة العريقة ونشرت أعماله الكاملة إبان حياته فى سلسلة «لابلياد» المرموقة.

لقد مات يونيسكو بعد أن تحول إلى صرح من صروح فرنسا الثقافية، رغم أنه رومانى الأصل، وبعد أن أصبح من أشهر كتاب المسرح فى العالم اجمع.

وفى البداية لم يكن يونيسكو يتمتع بهذه المكانة وهذه الشهرة، فعند عرض مسرحيته الأولى **«المغنية الصلعاء»** للمرة الأولى فى عام ١٩٥٠، وتدور حول عجز اللغة عن التوصيل وتحقيق التفاهم، فأفراد الأسرة يظلون يرددون العبارات التى تتردد فى الحياة اليومية بطريقة ميكانيكية تثير الضحك أحياناً، لكنها تثير القلق أيضاً لدى المتفرج الذى يحس بالاغتراب وانعدام التواصل. وفى

البداية حين عرضت هذه المسرحية لأول مرة، انهال النقاد عليها بهجوم حاد كاسح واعتبروها عملاً تافهاً لن يكتب له البقاء أو النجاح وقال أحدهم ماذا يعنى كل هذا الهراء؟ ثم أين هى **المغنية الصلعاء**؟!.

والواقع أن المسرحية لا توجد بها أية مغنية صلعاء، وإنما اختير لها هذا العنوان جزافاً أثناء البروفات على أثر زلة لسان لأحد الممثلين.

هكذا كانت بداية يونيسكو الذى وصف بأنه محطم اللغة والقوالب المسرحية التقليدية فى المسرحيات التى كتبها».

وفى ١٨ فبراير الماضى، نشرت له صحيفة لوفيجارو الفرنسية سلسلة أحاديث قدم فيها خواطره عن موضوعات عدة وأعرب عن مدى مقته للشيخوخة وشعوره بابتعاد عما كان فى الماضى حيث كان لدى الشعور بأننى أبتعد بصورة مؤكدة عن الماضى الذى أعرفه وأنه لم يعد ينتمى لى، إننى أعرف رغم سنىّ أننى أنا الذى كتبت **المغنية الصلعاء** و«**المقاعد**». ومنذ أن ولدت وأنا تسيطر على حالة فزع وتعجب، ولكن الشعور الأقوى الآن مع اقتراب الموت هو الفزع».

أما لماذا يكتب؟ أجاب **يونيسكو قائلاً «إننى مازلت أطرح على نفسى هذا السؤال.. فقد كانت هناك من بين الأسباب الدهشة..»**

قد تكون هذه الدهشة الأولى قد بدأت منذ ومولده فى ٢٦ يولية ١٩٠٩ فى ستالينا فى رومانيا، على مسافة ١٥٠ كيلو متراً من بوخارست من أب رومانى وأم فرنسية حيث وجد نفسه بين لغتين. وحول طفولته التى أمضاها فى فرنسا فى قرية صغيرة تدعى «**لاشابية**» لا يتذكر **يونيسكو** إلا ومضات ولعل الدهشة الأولى حدثت هناك بعد ظهر أحد الأيام وهو فى السابعة عشرة من عمره.. «فجأة تولد لدى الشعور بأن العالم يبتعد ولا يقترب، بأننى كنت فى عالم آخر أفضل من العالم الديم وأكثر إشراقاً». وبعد انفصال والديه رافق والده إلى بوخارست وأخذ يتعلم الرومانية ونسى الفرنسية، واكتشف فى بوخارست الكاتب تزارا ـ ويونيسكو لم يخف دينه تجاه الدادية وكتابها ـ ثم كتب بعض الأشعار وكثيرا من المقالات النقدية باللغة الرومانية. كما سخر وتهكم من القيم السائدة وسوى حساباته مع **فيكتور هوجو** فى سلسلة من المقالات، ثم عاد إلى اللغة الفرنسية ليبقى معها حتى النهاية... وهذا «اللغط» اللغوى زاد من دهشته الوجودية وأرسى أسس مسرحه المستقبلى، وبعد أن عمل لفترة مدرساً للغة الفرنسية فى منحة من المعهد الفرنسى فى عام ١٩٤٢ وفى فرنسا تقدم من خلال ترجمة نصوص للمفاوضية الرومانية عند حكومة فيش!

وفى عام ١٩٤٨ وجد عملاً كمصحح فى دار لنشر الكتب القانونية والطبية.. وفى هذه الفترة، التى كان يقرأ فيها فلوبير ـ أستاذه فى الأدب واللغة الفرنسية، والتى كتب فيها بعض أعماله الأولى باللغة الرومانية، ثم بدأ عمله الدرامى الأول «**المغنية الصلعاء**» وهى مسرحية كتبها بالفرنسية التى كانت حتى ذلك الوقت تبدو له لغة غريبة. وإذا كان التوصيف العبثى لمسرح العبث «ينطبق على أحد فى هذه الفترة فعلى **يونيسكو** وعلى المسرحية التى كتبها فى تلك الفترة بعد عمله

الأول مثل «الدرس» و جاك أو الخنوع» و «المستقبل فى البيض» و «فتاة للزواج».

والمسرح ولغته بالنسبة ليونيسكو كان الصورة العاكسة لهذه الدهشة «هذه الدهشة ان تكون هنا وأن تكون جزءا من كل ذلك» ويضيف «فليس هناك مكان أفضل من المسرح لإظهار هذا الشعور بالغرابة إزاء العالم».

وقد اعتبرت فترة الخمسينيات من حق العصر الذهبى لمسرح يونيسكو الذى كان يكتب المسرحيات الواحدة تلو الأخرى وجميعها كانت تضيف فى اتجاه واحد. بما اعتبر النقاد أن فترة الستينيات تمثل منعطفاً بالنسبة ليونيسكو الذى بدأ يكتب مسرحيات مثل «قتلة غير ماجورين» و «وحيد القرن» وقد قام بتمثيله ممثله الأول للمسرح الممثل الفرنسى جان لوى باور الذى توفى قبل شهرين وقد قال جان لوى باور حينئذ أنها تشبه (نقل العالم الكوميدى للأخوة ماركس إلى عالم كافكا). وفى تلك الفترة كتب يونيسكو ايضاً «الملك يموت» وهى المسرحية التى اعتبرها النقاد أكثر تقليدية وأكثر إحكاما من ناحية البناء المسرحى وإن افتقرت للروح الطليعية للمسرحيات الأولى وقد شعر النقاد حينئذ بوجود رغبة قوية لدى يونيسكو للجنوح إلى الكلاسيكية وهى رغبة لم تشبع إلا عندما تم إخراج مسرحية «العطش والجوع» على مسرح الكوميدى فرانسيز فى عام ١٩٦٥.

وفى لندن، قام الممثل الأمريكى أورسن ويلز بإخراج «وحيد القرن» مع الممثل البريطانى الكبير لورانس أوليفيه.



صبرى حافظ

أكبر تجمع دولى أدبى فى العالم

ذهبت إلى كندا للمشاركة فى المجمع السنوى لجمعية اللغات الحديثة Gonvention of the Modern Language Association of Amererca والذى انعقد فى مدينة ثورونتر فى الفترة من ٢٧ - ٣٠ ديسمبر ، ١٩٩٣ وجمعية اللغات الحديثة هى أكبر تجمع علمى دولى لدارسى الآداب الإنسانية المختلفة : حديثها وقديمها على السواء . ذلك لأن التسمية التى تعود إلى عوامل وأسباب تاريخية لا تقصر عمل الجمعية على دراسات الأدب الحديث وحده بالمعنى الدقيق لهذا المصطلح ، وإنما تعود إلى تلك التفرقة المعروفة بين اللغات إلى لغات قديمة مثل السانسكريتية واللاتينية والإغريقية القديمة ومجموعة اللغات السامية ، واللغات الحديثة من الإنجليزية والفرنسية والأسبانية والإيطالية والألمانية وغيرها ، وقد تأسست الجمعية عام ١٨٨٤من أساتذة أقسام هذه اللغات الأوروبية الحديثة فى كل جامعات الولايات المتحدة لتصبح تجمعاً لكل العاملين فى هذه المجالات فى جامعات الولايات المتحدة وكندا . ومع مرور الزمن انضم عدد كبير من العاملين فى جامعات أوروبا وعدد من البلدان الأخرى إلى عضويتها ، واتسعت قاعدة المشتركين فيها من أساتذة الجامعة والنقاد والباحثين حتى تجاوز مجموع أعضائها فى العام الماضى ٣٢ ألفا ، وحضر منهم مجمعها السنوى أكثر من اثنى عشر ألفا ، وامتدت دائرة اهتماماتها لتشمل الآن مع كل الآداب الأوروبية بحاضرها وماضيها، آداب القارتين الأمريكيتين ، إلى جانب عدد لابأس به من آداب اللغات الأسيوية والإفريقية التى لا يزال الاهتمام بها فى مهده ، ولم يتجاوز بعد مرحلة البدايات .

أما أهم ما يستأثر بجهود هذه الجمعية وأبحاث مجمعها السنوى

فهو الاستقصاءات المنهجية المختلفة فى النظرية الأدبية الحديثة ، والمقتربات الثقافية المتباينة لدراسة الأدب من سائر زوايا النظر إليه . فمن هذه الناحية يعد المجمع السنوى لهذه الجمعية الكبرى التعبير الأشمل عن أهم الإنجازات المعرفية فى هذا المجال ، وعن مختلف الاجتهادات العلمية لتطبيقها على الآداب والأعمال الإبداعية المختلفة فى الأدب والمسرح والسينما . لذلك حرصت على المشاركة فى أعمال هذا المجتمع العلمى الكبير حينما وجهت إلىّ الدعوة للاشتراك فى إحدى جلساته . ليس فقط لإدراكى اهمية هذا المجتمع العلمى ، ورغبتى فى التعرف إليه عن قرب ، وحرصى على معرفة ما يشغل العقل النقدى الغربى ، بل والإنسانى على الصعيدين النظرى والتطبيقى ، وهى كلها من الأمور الواجبة على المشتغل بالنقد والبحث الادبى ، ولكن أيضا لأن هذه كانت المرة الاولى التى تكرس فيها جلسة من جلسات هذا المجمع العلمى الجاد لدراسة الأدب العربى الحديث . ولدعوة ثلاثة من أساتذة الأدب العرب فى الجامعات الأوروبية والامريكية لعقد جلسة عنه . صحيح انها كانت جلسة واحدة من جلسات هذاالمجمع الكبير الذى بلغت جلساته ٧٤ جلسة ، ولكنها بداية مهمة ارجو أن تتبعها مبادرات اخرى . وهو الأمر الذى نبهت إليه لجنة البرامج برئاسة الناقد الكندى الشهير **ماريو فالديز** ، ورئيسة الجنة التنفيذية لجمعية اللغات الحديثة **فيليس فرانكلين** ، فوافقاورحبا به ، واكدا على رغبتهما فى أن يصبح الأدب العربى أحد الآداب الدائمة فى المجمع السنوى لجمعية اللغات الحديثة فوضعا بذلك المسئولية على عاتق النقاد وأساتذة الأدب العربى للمبادرة بالمشاركة وتقديم الاقتراحات والمتحدثين لجلسة أو أكثر فى كل مجمع سنوى حتى يجد الأدب العربى طريقه إلى ساحة الجدل الأدبى العام ويخرج من دائرة الاستشراق الضيقة التى حوصر فيها .

ومن البداية وحتى يدرك القارىء حجم هذا المؤتمر وطبيعة جلساته أو حلقات البحث فيه ، لابد من تقديم بعض المعلومات الأساسية عنه فقد تجاوز عدد جلساته وحلقات البحث فيه ، أكثر من سبعمائة جلسة وحلقة وكان عدد المشاركين فيه بالأبحاث ما يقرب من ثلاثة آلاف أستاذ وناقد جامعى ، لأن عدد الذين تضمهم الجلسة الواحدة يتراوح بين ثلاثة وأربعة باحثين ، يقدم كل منهم بحثه فى عشرين دقيقة ، ثم تكرس المدة الباقية لمناقشة الأبحاث والقضايا المعروضة فى الجلسة من قبل أساتذة ونقاد متخصصين . أما عدد الحاضرين من أعضاء الجمعية والمسجلين للمشاركة فى مداولات أعمال هذا المجمع العلمى وحضور جلساته فقد تجاوز عددهم اثنى عشر الفا وزعوا مع الحلقات والجلسات على أربعة فنادق كبرى من أكبر فنادق تورونتو (فنادق : شيراتون ، وهيلتون ، ورويال يورك ، ووستن هاربل كاسل) هذا بالإضافة إلى ستة فنادق أخرى للإقامة أما برنامج المجمع فقد طبع فى كتاب كبير تتجاوز عدد صفحاته ٣٥٠ صفحة ، كما صاحب المجمع معرض أدبى شارك فيه أكثر من ١٣٠ من أبرز الناشرين الجامعيين من الولايات المتحدة وأوروبا.

وقد توزعت أبحاث هذا المجمع العلمي الضخم وجلساته بين كل المجالات الأدبية والنقدية التي قد تخطر على البال. وإن استأثرت النظرية النقدية والأدب الأمريكي بنصيب الأسد من جلسات هذا المجمع العلمي الضخم، إذ كرست أكثر من مائة جلسة لدراسة جوانب النظرية النقدية الحديثة ومناهجها المتعددة، وقضايا البلاغة والتنظير فيها وأكثر من مائة أخرى لدراسة الأدب الأمريكي قسمت إلى ثلاثة أقسام متساوية أولها لدراسة قضايا هذا الأدب العامة وصراع الثقافات فيه، وثانيها لبداياته السابقة على القرن، وثالثها لإنجازاته في القرن العشرين ثم تبعته الدراسات الأدبية المتخصصة للآداب الأخرى من إنجليزي (١١٠)، وفرنسي (٥٠) وألماني (٤٨) وأسباني (٤٣) وإيطالي (١٩) وأمريكي لاتيني (١٨) وأسيوي (٨) وسلافي وشرق أوروبي (٦) وبرتغالي (٤). وكانت هناك ستون جلسة لدراسة اللغويات وقضايا تدريسها ومناهج البحث الحديثة فيها، وخمسون لقضايا المهنة وسياسات تدريس الآداب وقضايا اختيارات مناهج تعليمها، وست وعشرون جلسة للأدب المقارن وقضاياه المتعددة، وأكثر من عشرين جلسة لدراسة الأسطورة والأنماط الأصلية في الأدب وعشرون جلسة للنثر وأكثر من عشر جلسات للعلاقة بين الأدب والفنون الأخرى، وإحدى عشرة جلسة للشعر، ومثلها للمسرح ولنظريات نقد النص والعرض المسرحي. وكانت هناك كذلك ثماني جلسات لأدب الأطفال، وجلستان لاستخدامات الكومبيوتر في الدراسات الإنسانية، وثلاث للترجمة وقضاياها، وجلسة واحدة فقط للأدب العربي.

بعد هذه الصورة العامة عن توزيع الجلسات ومجالات اهتمامها أقدم للقارىء بعض الملاحظات والانطباعات العامة عن هذا المجمع العلمي الكبير الذي لا يمكن معه الإحاطة بكل ما دار فيه ولا حتى بجزء معقول منه. لأن كل هذه الجلسات العديدة والمتنوعة والتي تجاوز عددها السبعمائة جلسة تمت في أربعة أيام، ومن هنا لم يكن باستطاعة أي فرد من الذين شاركوا في هذا المجمع العلمي الضخم حضور أكثر من خمس وعشرين جلسة (أربع جلسات في اليوم الأول وثماني جلسات في اليوم الثاني والثالث، ثم خمس في الأخير) لو حرص على حضور جميع الجلسات، وبدأ يومه في الثامنة والنصف صباحا واستمر فيه حتى العاشرة والنصف مساء لأن نظام هذا المجمع العلمي هو الجلسات المتزامنة في أكثر من مكان داخل الموقع الوا حد، وفي أربعة مواقع مختلفة في الوقت نفسه، هي فنادق المجمع الأربعة. وأولى هذه الملاحظات هي تحول المجمع السنوي الكبير إلى ساحة ضخمة لبلورة أبرز الاتجاهات الجديدة في مجال البحث الأدبي واللغوي نظريا وتطبيقيا، ولإشاعة لغة نقدية معينة تنطوي على مختلف التحولات التي انتابت النقد، وغيرت رؤيته وحورت فهمه، وبدلت افتراضاته الأساسية المعلنة منها والمضمرة. وأنه أصبح في هذا المجال نوعا من المختبرات الضخمة لوضع معيارية ما، تساهم في عملية التمحيص المستمرة للجديد واختباره وفي غربلة الاستقصاءات والإضافات النقدية بشكل سنوي أصبح معه هذا المجمع السنوي

الكبير ترمومترا لقياس حركة النقد ولرصد كل ما يطرأ على ادواته ومقترياته ومناهجه ومجالات اهتماماته التطبيقية من تطورات. وقد كفلت هذه الوظيفة وحدها له قدرا كبيرا من النجاح، لأن الدارس الجاد للأدب والنقد، والممارس لتدريسه أو للكتابة فيه، يجد أن من واجبه حضوره مرة كل عامين، إن لم يستطع المشاركة فيه كل عام. فبدون الاحتكاك المستمر به يفقد الناقد الغربي بوصلته الهادية، فى زمن لا يستطيع فيه الإحاطة بكل ما ينشر، ناهيك عن الإلمام بكل ما يكتب. ومن هنا تحول هذا المجتمع الأدبى الضخم من مجرد ساحة لتسجيل ما يدور، إلى أداة فعالة فى توجيه الدراسات النقدية، ورسم أجندة أولوياتها النظرية والمعيارية.

أما ثانى الملاحظات فهى أن انشغال هذا المجمع العلمى الضخم بهذه الوظيفة المهمة قد صاحبه نوع من التركيز على الجانب المهنى أو الوظيفى للعملية النقدية، وهو ما تحقق على حساب الجانب الثقافى والفكرى فيها. بمعنى أن هواجس المهنى ومشاغله التقنية منها والإجرائية تغلبت على دور المثقف فى الناقد، وهو الدور الاجتماعى الفاعل فى مجتمعه وفى الحركة الأدبية والثقافية التى يتعامل معها على السواء. صحيح أن جمعية اللغات الحديثة هى بالدرجة الأولى جمعية مهنية لأساتذة الأدب ونقاده، ولكن الناقد الحساس فى عدد كبير من أعضائها دفع بعض جلساتها إلى الاهتمام بدور الناقد كمثقف عضوى يلعب دورا جوهريا وريادياً فى واقعه وفى المجال المتخصص الذى يعمل فيه على السواء. وقد تجلّى ذلك فى عدد من الجلسات الخلافية منها والاحتفائية، كما كان الحال فى الجلسات الثلاث التى خصصت لقضية سلمان رشدى الخلافية، أو فى الجلستين الاحتفائيتين بأعمال إدوار سعيد وفريدريك جيمسون لمناقشة القضايا الخطيرة التى يطرحها مشروع إدوار سعيد النقدى وخاصة فى كتابه الأخير (الثقافة والاستعمار) وأخرى لدراسة مشروع جيمسون النقدى المتميز ولتطبيقاته على آداب العالم الثالث، وآداب أمريكا اللاتينية خاصة. صحيح أن سعيد وجيمسون هما أهم نقاد الولايات المتحدة المعاصرين، وأن القضايا التى تثيرها أعمالهما فى صميم دور الناقد الأدبى كمثقف يطمح للتأثير فى الحركة الأدبية وتغيير أجندة اهتماماتها وأولوياتها، لكن هذا الجانب على أهميته ظل محدودا إذا ما قيس بالجوانب الأخرى من اهتمامات الجلسات وأبحاثها.

أما الملاحظة الثالثة فهى أن الميراث التاريخى الطويل لجمعية اللغات الحديثة ترك أثره الواضح على مجالات اهتماماتها، وخلق نوعا من المفارقة المؤسية بين بعض أطروحاتها النظرية الحديثة وبنية توزيع الجلسات ونبرة التركيز على الآداب فيها. فقد كان من الطبيعى أن يوفر الميراث التاريخى الذى بدأ بآداب اللغات الحديثة لهذه الآداب نصيب الأسد من الأبحاث والدراسات التطبيقية، ولكن الاستقصاءات النظرية الجديدة التى طرحت فى ساحة هذا المجمع العلمى أثارت عددا كبيرا من قضايا المنظور، والسياسة المضمرة خلف الانتقاءات، والتهميش المستمر للأعمال والرؤى التى لا تحظى

بمباركة المؤسسة الأدبية، والنقد الحاد للذاتية ومركزية الثقافة الأوروبية، والمضمون المتحيز والمضمر فيها، ونفى تلك الإنسانية الهلامية الكونية التى تزعمها لنفسها، وأهمية الحقيقة المغيبة، والمناطق المسكوت عنها فى البحث النقدى، ودور القومية والفارق بين الجنسين وبين الثقافات المختلفة فى هذا المجال، ونوعية الرؤى الأيدلوجية المضمرة فى المتخيل الأدبى، وطبيعة الحدود المتحركة دوما بين هذه الرؤى والمقولات، والنقد النسوى، والنظرية النقدية فى مرحلة ما بعد الاستعمار، وميراث التمرد والانشقاق على السائد والمألوف، وتمحيص مقولات النظرية النقدية الحديثة والاهتمام بمجالات كشوفها الجديدة، كل هذه الاستقصاءات الجديدة والمهمة على الصعيد النظرى رافقها استمرار تغييب آداب الشعوب التى عانت من الاستعمار، ومازالت تعانى من نوع من النزعة الفوقية المتعالية التى تعاملها بها آداب اللغات الأوروبية الأساسية، وهى نفسها آداب الشعوب التى استعمرت بلدان العالم الثانى ومنعت قصته وخطابه الأدبى والثقافى من الوصول إلى دائرة واسعة بدعاوى عديدة ليس هنا مجال الحديث عنها.

والواقع أن هذا المجمع الأدبى والنقدى الضخم لا يزال فى حاجة إلى إفساح مجال أكبر لنقاد العالم الثالث وآدابه. ولدراسة هذه الآداب بجدية وندية وموضوعية، لا من منظور المراقب الخارجى المتعالى ولكن من منظور الثقافات التى انجبتها، والتى لا تزال رؤاها وانتقاداتها لانتهاكات المرحلة الاستعمارية للهوية القومية ولبلورة الفكر النقدى غير متاحة بالقدر الكافى، وغير مبلورة فى خطاب له قيمته على سلم الثقافة الإنسانية. صحيح أن دورات هذا المجمع العلمى الأخيرة قد انصفت الأدب النسائى والنقد النسائى وأفردت له أكثر من مجال، وأخرجته من قوقعة التهميش ووضعته على خريطة الاهتمامات العامة، كما فعلت الشىء نفسه بالنسبة لأدب السود فى الولايات المتحدة أو الأفارقة الأمريكيين كما يحبون تسمية أنفسهم، وساهمت فى إفساح المجال أمام بلورة نظرية نقدية سوداء لها تمايزها عن النظريات النقدية الأوروبية المنشأ، لكن الأمر نفسه لم يتحقق بعد بالنسبة لآداب العربية والإيرانية والهندية والأندونيسية والأفريقية المكتوبة فى أفريقيا نفسها وبلغاتها، وليس بلغات المستعمرين السابقين وهو أمر لابد من العمل على تصحيحه فى الدورات السابقة. صحيح أنه من السهل التعلل، كما حدث عندما أثرت هذا الأمر فى بعض جلسات هذا المجمع النقدى الضخم، بأنه لابد أن تجىء المبادرة من مثقفى هذه الآداب، وأن عليهم المشاركة فى الجمعية واقتراح جلسات عن آدابهم فى كل دورة من دوراتها السنوية، كما فعل الصهاينة الذين وضعوا الأدب العبرى على قائمة اهتماماتها، وخصصوا له أكثر من جلسة. ولكن لابد على هذه الجمعية الكبيرة إذا ما كان اهتمامها بالجانب الثقافى فى رسالتها يعادل اهتمامها بالجانب المهنى فيها، أن تقوم بمبادرات أساسية فى هذا المجال. وأن تسهم فى تمويل بعض هذه الجلسات لأن التكلفة المالية لمشاركة أى باحث أو ناقد من العالم الثالث تقترب من حد التعجيز. فبينما يستطيع الباحث الأمريكى أن يقتطع

كل تكاليف مشاركته فى هذا المجمع العلمى من الضرائب السنوية التى عليه أن يدفعها للدولة، فإن هذا الأمر غير متاح لنقاد العالم الثالث وباحثيه الذين تقتطع الدولة ضرائبها منهم من المنبع ودون أى تنازلات خاصة وأن مشاركتهم أعلى تكلفة لبعد الشقة بينهم وبين ساحة انعقاده وهى فى أمريكا الشمالية عادة. حيث لا تقل تكلفة مشاركة الفرد عن ألف دولار بين تذكرة الطائرة وتكاليف الإقامة ورسم التسجيل. فاشتراك هذه الآداب لن يثرئ المؤتمر فحسب، ولكنه سيفتح المجال أمام استقصاءات نظرية جديدة تعود بالخير فى نهاية المطاف على الآداب الإنسانية كلها.

أما الملاحظة الرابعة، وهى بالأحرى مجموعة من الملاحظات الإيجابية على هذا التجمع العلمى النقدى الضخم فهى أن اهتماماته بالقطاعات المهمشة تعطيها دفعة قوية، وتكشف من خلالها عن مستقبل مرموق للبحث النظرى والتطبيقى فى هذا المجال. وقد صاحب هذا الاهتمام نوع من الإحياء لإنجازات عدد من المفكرين المهمين فى هذا المجال من فانون وجرامشى حتى نقاد مدرسة فرانكفورت. كما أن اهتمام عدد من الأبحاث بتفكيك البنية الأيديولوجية للخطاب الأدبى الغربى السائد والمكرس، وتمحيص دعواه عن إنسانيته، يفتح المجال أمام طرح رؤى بديلة ومهمة فى هذا المجال، وينقل مركز الثقل فى البحث النقدى من آداب المستعمر الأوروبى، إلى الخطابات الطالعة من تحت نير هذا الاستعمار الثقافى والعقلى والمبلورة لعالم التملص من أسره. ومن الأمور الهامة فى هذا المجال الاهتمام بالثقافات ومجالات البحث النقدى المهمشة. ومن الأمور المهمة كذلك انشغال عدد من الأبحاث بدراسة السرد السينمائى وتقنيات تحليله المنهجية وإدخال هذه الدراسات إلى مجال الاستقصاءات النقدية الحديثة من تفكيكية وتأويلية وتحليلية وغيرها من مناهج النقد الجديدة التى كانت قاصرة من قبل على الأدب وحده، وأصبحت جزءا من اهتمامات النقاد والأساتذة الجامعيين. ولم تعد قاصرة على اجتهادات الهواة العشوائية، أو متروكة لعبث بغاث الصحفيين الفاشلين ممن أخفقوا فى مهمتهم الأصلية، ولا تتجاوز معرفتهم بالنقد وأصوله إلا قشور مرحلة الخمسينيات العربية ومجمعها النقدى المتدنى. لذلك كانت اللغة النقدية التى تتعامل بها الأبحاث مع الفيلم والسرد السينمائى لا تقل رقيا وكثافة وبراعة عن تلك التى يستخدمها أبلغ نقاد الأدب. وهذا على العكس من الحال عندنا حيث يحترف النقد السينمائى أطباء فاشلون ونقاد أدب لم يتمكنوا من الصمود فى معمعة النقد فاستسهلوا السهل فى حقل السينما، وصحفيون يتسقطون أخبار النجوم أو يبيعون لهم، مع ضمائرهم، المساحات المخصصة لهم فى الصحف، وجل هؤلاء لا يعرفون شيئا عن أصول النقد ولغته ، ولا عن بنية الفيلم الدرامية فمن النادر أن تجد بينهم من درس الدراما وأتقن فنونها ، ناهيك عن معرفة لغة السينما الخاصة .

وفى نهاية هذا العرض السريع لابد من ملاحظة أخيرة حول أهم محاسن هذا النوع الضخم من التجمعات العلمية ومساوئه . فلا شك أن من حسنات هذا المجمع العلمى الضخم أنه يجمع كل المختصين فى مختلف

الآداب الإنسانية تحت مظلة واحدة، مما يتيح قدرا أكبر من الاحتكاك بينهم وبين الآداب التى يهتمون بدرسها . ولكن هذا قد يفرض كذلك نوعا من هيمنة الآداب التى تحظى بقدر من القوة التاريخية بسبب سيطرة الشعوب التى أنجبتها على مقدرات الدورة الراهنة من دورات الحضارات. ويؤدى إلى انعكاس أدواء الواقع الدولى بشكل غير مباشر على توزيع المكانات والخطوط فى ساحة هذا المجمع العلمى النقدى . لكن جدية البحث الأدبى فى جلسات هذا المجمع العلمى، ومحدودية عدد المشاركين فى كل جلسة من جلساته توفر المناخ الجاد الذى يحمى المشاركين من الوقوع فى شراك تلك الانعكاسات السلبية . ويسمح لأهم محاسن ضخامة العدد بالتبلور، وهى إشاعة لغة نقدية مشتركة ترتقى بالنقد ومناهجه، وتنأى به عن السطحية والابتذال الذى أوقعته فى شراكه سيطرة الممارسات الصحفية عليه وخاصة فى بلداننا، وتتطور بمقترياته وتزيدها صقلا وتجويدا وتحيل هذا الجمع الضخم إلى مجموعة من الجسور الممتدة بين الآداب والثقافات، علها تساهم فى نهاية الأمر فى مد جسور مماثلة بين الشعوب والدول .

دوروتا متولى

الشاعرة أنا فرايليخ والعودة إلى الوطن

محطتنا تقبع بين الرياح فى شارع غريب لا ينتهى ولا يبدأ! حيث يتمنى لنا الآخرون الصحة والسعادة بلغة أجنبية.

شارع يجثم بين الطيور الباحثة عن أسماء لها فى الموسوعات والمعاجم.

«كى نرسم الرياح؛ من الضرورى التعرف على النباتات والأزهار الطافية فوق سطح المياه الراكدة! «فما هو الشعر عند الشاعرة البولندية المعاصرة **أنّا فرايليخ** Anna Frajlich ؟! إنه الاقتراب والابتعاد، شئ يتسم بالروعة والجدة: محاولة للوصول إلى أسرار الكون. إنه خلاصة ما يحدث فى العالم. ففى الشعر يمكن لنا استبصار معنى الحياة.

ولدتْ **أنا فرايليخ** فى مدينة شتتشين البولندية عام ١٩٤١ أنهت دراستها الجامعية وبدأت فى نشر قصائدها فى الصحف البولندية وكانت آنذاك فى السابعة والعشرين فى عام ١٩٦٨. شاركتْ فى تظاهرات سياسية مع طلبة وطالبات جامعة وارسو الكُتاب والفنانين ضد ديكتاتورية النظام الشيوعى الذى طرد المثقفين المعارضين من وظائفهم فى ذات العام، ومن بينهم الشاعرة فرايليخ. فهاجرت فى عام ١٩٦٩ إلى أمريكا مع زوجها وابنها الذى لم يكن عمره يتعدى العامين: «[..] اعتبرتُ أن رحيلى عن بولندا هو شقائى الكبير، خُيِّل إلىَّ آنذاك أن هذه الرحلة هى نهاية وجودى الروحى. ظننت أن وجودى خارج حدود بولندا، سيمنعنى من فعل ذلك الذى كان يعد أعظم ما حلمت بتحقيقه.

لقد حدثت هذه الهجرة فى اللحظة التى تمكنتُ فيها من نشر أولى قصائدى الشعرية على صفحات الجرائد البولندية. وقتها لم تكن الفرصة قد حانت لإصدار ديوانى الأول».

لم يكن هينا أن ترضى الشاعرة عن مصيرها أو تتلاءم مع الظروف الجديدة. «[...] عندئذ شعرت بألم الجرح الذى سببه المنفى. ففى بولندا تركتُ وَالِدىَّ. شعرت بالخوف من مجرد فكرة انقطاع اللقاء بهم فى المستقبل، ومن حسن الطالع أن هذه الحال لم تستمر طويلا - فقد هاجرا فيما بعد إلى أمريكا!».

فى السنوات الأولى سكنتْ **أنا** فى شقة متواضعة ببروكلين، وبعد مرور بضع سنوات، انتقلت إلى «مانهاتان» بنيويورك.

«[..] عَلّقتُ على ذلك بقليل من الجد وقليل من الهزل بقولى: إننى لم أعدْ مهاجرة لأمريكا، لأننى أسكن فى المكان الذى اخترته واخترت معه حريتى، وليس فى ذلك المكان الذى كان ينبغى علىَّ أنْ أسجن فيه حرة!!». «أبَر إيستْ سَايدْ» بقعة جميلة، لا ينقص هذا الحى الأمريكى وجود المثقفين البولنديين، الذين التفوا حول الشاعرة، ومنحوها الدفء والحب، وأعجبوا بأشعارها.

«فى البدء عندما عملت فى معمل كيميائى لتحليل «الأوبئة»، والكشف عنها وهو عمل كنت أحصل به على خبزى اليومى لم يكن لدى الوقت لأقرأ أو أكتب - تستطرد الشاعرة - كان يتعين على أن أبحث عن خمس وعشرين ساعة فى اليوم، ليصبح بمقدورى الكتابة والقراءة. كنت أدوّن ملاحظاتى النقدية على ما أقرأه فوق ركبتى بالقطار المتوجه إلى عملى وفى طريق العودة إلى البيت. لم أكن أريد أن أهمل واجباتى فى العمل أو فى المنزل. ودائما كنت أتذكر ذلك الذى وجهتْه لى - كنصيحة - معلمتى الحكيمة غير العطوفة: لاتفكرى فقط يا «أنا» فى كتابة الشعر، فقد يجعلك هذا تنسين «الإبرة». وقد حدث هذا بالفعل، نسيتْ (أنَا) أن تأخذ معها تلك «الإبرة» السحرية فى رحلتها من بولندا «المهجر»، ومع ذلك فإن تعاليم المعلمة القاسية غدتْ بالنسبة لها طقسا حياتيا كان عليها ممارسته. وعلى الرغم من هذا فعند ما كان الشعر يأتى إليها غازيا، كانت تنسى «الإبرة» وكل ما يترتب على ظروف حياتها اليومية.

«فى هذه اللحظات كنت لم ألفظ كل ما أملكه، وما أمارسه، لأبدأ الكتابة وبسبب إخلاصى للشعر اخترت لتدريس اللغة البولندية وآدابها فى جامعة كولومبيا بنيويورك. وقد أتاح لها عملها الجديد أن تمنح الشعروقت أكبر.

كانت تجاربها وعلاقاتها بطلبتها وإصغاؤها لملاحظاتهم النقدية حول علوم اللغة، مادة خصبة أثارت قريحتها ودهشتها وجعلتها تعيد النظر فى وظيفة الكلمة ودور الشاعر فى عالمنا المعاصر.

«إننى اكتب اشعارى بالبولندية فقط، والآخرون يترجمونها للإنجليزية. وفى هذا أتفق مع الشاعر **تسيسوافميووش** فى أن الشعر لا يكتب إلا باللغة التى تعلمها الشاعر من أمه.

لماذا زارتْ الشاعرة وطنها بولندا بعد مروراكثر من ربع قرن من الزمان، مع أن الظروف السياسية كانت تتيح لها القيام بهذه الزيارة من قبل؟! تقول الشاعرة: «لقد ترددت طويلا فى اتخاذ قرار السفر، عندما واجهت نفسى ومشاعرى. لقد أصبحتُ شخصاً آخر، وغدتْ بلادى بلداآخر! لقد تغير وطنى مثلما تغيرت! قال لى الشاعر **يوزيف فيتلين** مرة: (إنه ليس ثمة عودة من المنفى!. يمكن أن نعود إلى المكان، ولكن العودة إلى الزمن مستحيلة! ليس بمقدورى أن أعقد مقارنة بين تجربتى فى الغربة - تستطرد «أنَا» - وتجارب الآخرين الذين رفضوا فكرة السفر من مبدئها، ليعيشوا فى أوطانهم منفيين داخلها. لقد خفت من ردود أفعالى. كيف أسلك وكيف أتحرك؟.

طمأنت نفسى، وهدهت أفكارى، واعتبرت رحلة سفرى إلى وطنى بمثابة رحلة من الرحلات إلى الأوطان الأخرى. يكفى فقط شراء بطاقة سفر. لكن الإنسان لا يخادع نفسه !! إنها بولندا! وارسوا.. شتتشين !! هناك حيث يقبع تاريخى وجزء لا ينفصم من نفسى؛ حيث مكتبتى التى كنتُ أجلس فيها الساعات الطوال أواصل فيهاالقراءة. حيث جامعة وارسو التى تعلمت فى أروقتها. حيث الأصدقاء! جلسنا من جديد وتحادثنا كما كنا نفعل فى الأيام الخوالى.

كانت لدىَّ الفرصة للقاء بعضهم فى الخارج، وكنت أراسل البعض الآخر. لن أنسى تلك الفترة العصيبة التى كانوا يراسلوننى فيها دون أن يكتبوا اسم الراسل والعنوان، خوفا من تعقب السلطة لهم. لم يكنْ الجميع فى انتظار عودتى، فقد رحل البعض بلا رجعة، وشعرت بالسعادة البالغة عندما جاء العديد من أصدقائى ليشاركونى أمسياتى الثقافية فى المدينة القديمة بوارسو، وأردت أن تكون عودتى متزامنة مع صدور أول ديوان لى فى بولندا تحت عنوان «**الحديقة والأسوار**». كنت أود أن أؤكد أن عودتى لبلادى مرهونة بإنجاز أدبى فعلى، وأن سنوات عمرى لم تضع هباءً!

تعتذر إبداع لقرائها عن الخطأ غير المقصود الذي وقع في العدد الماضي، حيث نشرت في باب الأصدقاء قصيدة ملخوذة عن الشاعر الكبير امل دنقل على الرغم من أنها كانت من بين القصائد المحفوظة للردود على ما يرد من قصائد القراء، وهي ردود كثيرة يتم تجهيزها للنشر كل بضعة شهور، مما تسبب في هذا الخطأ.

وصل إلى صندوق بريد المجلة هذا الشهر - إبريل ١٩٩٤ - عدد كبير من الرسائل من أصدقاء المجلة الذين يواصلون متابعة ما ينشر على صفحاتها من مواد إبداعية، ودراسات ومقالات...

ولقد تميز بريد القصة بعدد وافر من القصص، لا يمكن بأي حال نشره كله أو التنويه عنه، لذلك لابد من استخدام عنصر الاختيار سواء في النشر أو الرد على الرسائل، وفي كل الأحوال نحاول الرد على كل الرسائل بقدر الإمكان، خاصة إذا كانت الرسالة تحمل أفكاراً تتصل بما ينشر في المجلة من مواد، أو بالواقع الثقافي في مصر بشكل عام.

ولقد وصل من الصديق مجدي عبد العزيز يوسف - من المنصورة رسالة تعبر عن امتنانه للالتفات إلى الأعمال التي يرسلها، كما عبر عن سعادته لنشر قصة بعنوان التركة في أحد الأعداد السابقة. وإني أقول للصديق مجدي، إن باب أصدقاء إبداع لن يتخلى أبداً عن التنويه، أو الإشادة بما يصل إليه، بل إننا نحاول جاهدين اختيار أنموذج نرى أن صاحبه يمتلك موهبة القص، حتى ننشره له في مطلع حياته الأدبية لكي تسجل المجلة موقفها المتقدم والمتفائل بكل ما هو مبشر، فهذه رسالة إبداع، وكل النوافذ الجادة في مصر، ولا تحتاج المجلة من أصدقائها إلا الإخلاص والتجويد فيما سيكتبونه بعد ذلك.

وبهذه المناسبة نرى أن القصة بعنوان «الشاعر الحزين» التي أرسلها محمود احمد علي نوعاً من الشعر، فالكاتب يميل كثيراً إلى الشعر، ولو أنه يحب القصة، مما جعله يحمل قصته الكثير من الأبيات الشعرية، ونحب أن نلفت نظره إلى أن الشعر يتغلغل في كل الفنون القصة، والرواية، والمسرحية، بل والفن السينمائي أيضاً، والفن التشكيلي، لكن بشرط ألا تتغلب لغته على اللغة التي نكتب بها القصة أو غيرها.. ونرجو من الصديق معاودة المحاولة.

وإننا نشكر الصديق احمد عبداللطيف عبد الفتاح على عبارات الإطراء التي حملتها رسالته، فنرجو منه محاولة الإجادة مع التقليل من عبارات المدح والثناء بقدر الإمكان، فإبداع من المجلات التي تحمل راية التنوير، ولن تهتم بأي سعار يجري حولها. كما نرجو من الصديقة نهلة محمد ياقوت معاودة المحاولة مع الاهتمام بالموضوع أو ما يسميه النقاد بالفكرة.

كما وصل من محمد فتحي

نعيم طالب بهندسة المنصورة ثلاثة قصص، وهو من الكتاب الشباب الذين يحاولون فى أكثر من شكل أدبى، فلقد كتب الشعر العامى والفصيح، كما يمارس كتابة القصة، ونرجو منه أن يستمر فى الشكل الأنسب لنفسه وروحه بلا تردد حتى يجيد، وبالتأكيد محمد فتحى نعيم لديه شىء يريد التعبير عنه، وهذا ما يتضح مما أرسله من قصص، ونطلب من محمد خلف عبد الجليل طالب آداب القاهرة معاودة المحاولة، مع الاهتمام بالتركيز فى الوصف...

ولقد وصلت إلينا القصة بعنوان «ليل» من الصديق محمود محمد محمود من القليوبية نقدمها للقراء، وللأصدقاء بالدرجة الأولى.

●

ليــــل

محمد محمود محمد ـ القليوبية

كانت ردود الفعل متناقضة وعشوائية، وكنت أتكلم طوال الوقت ولا أقول شيئاً.. هيئة صارمة جليلة: الحوائط قديمة لها سحنة كالحة، يحوطنى رجال بأحذية ضخمة وشوارب.

ـ قيل «إننى اشتهيت ـ ذات مساء ـ امرأة تمت لها بوشيجة»

وقيل! أيضاً: إنها حملت!

كم استغرق الوقت؟

تأملت البنايات ـ ذات ليل ـ كان صمت.

حيرنى ذلك كثيراً. حيرتنى الناس، فكرت طويلاً ولكننى لا أصل إلى شىء أبداً. مهما حاولت.

رحت أتجول كثيراً وبلا هدف!

وجدت بقايا حرفين وقلب وتاريخ قديم محفور بجذع شجرة متآكل. تمسى الليل.

على الدكة التى بجوار التمثال وتحت النفق، نمت.

كان الرجال أطول من اللازم. وكان «كبيرهم» مبتسماًوكئيباً. وكنت صغيراً. أتعثر فى مزق الجلباب وأمسك بثوب أمى وكنا نطوف معًا فى القرى المجاورة وكنت سعيدًا أدور حولها وأسألها أسئلة كثيرة وبلا معنى. كانت لا ترد: تفكر وتبتسم: وكان الرجال يلتفون حولنا، يفاصلون كثيرًا ولا يشترون شيئًا، كانوا بلهاء بشوارب منتفخة، كانت تحذرهم.

فى الليل ـ بعدما تطمئن أننى نمت ـ تبكى، تبكى طويلاً؛ أحيانًا كنت أقلق فأجدها تحدث نفسها وفى مرات كانت تكلمنى، تشكو أو تدعو، كنت أسمعها ولا أجرؤ على مقاطعتها أو النظر إليها. ولما أحسَّت بى كفت عن البكاء والكلام.

فى ليالى نادرة جدًا. كان يتسلل إليها غريب، يتهامسان، ليسألها نام؟ تومئ يملس على شعرى وتقبلنى.. ويمضى وفى كل مرة كنت أعرف فيه نفسى الغريب ولكنه انقطع وبدت أمى شاردة وبدأت تذبل.

كان الظلام حالكًا وكنت أتوسل. امتدت أيد كثيرة مدربة نحوى.. مرت أوقات ثقيلة ـ بين النوم واليقظة ـ لا أذكرها.

كذلك وصلتنا القصة بعنوان ارتحـال من الصديقة جيـلان فهمى وتمزج فيها الكاتبة بين الواقع والخيال، والهموم الشخصية.. ونرى انها قصة تحمل قدراً كبيرا من التوازن بين السرد والحوار...

ارتحـــال

جيـــلان فـهـمى

ـ ماذا تكتبين؟

ـ اتقرئين ما اكتب؟

اسطر كلمات ـ كلمات قد ترتفع بكِ لتبلغى عنان السماء فتتأرجحى على شعاعات الضوء وتنتشى بلسع الشمس، وكلمات قد تهبط بك إلى واحة القنوط فيقطر معها قلبك دما وحسرة.

ـ ماذا..! إلى أين؟

امشى.. اسلك كل الدروب وأرتاد كل القفار، يلتمع فى عينى السراب حينا ويخبو حينا. أحفر فى الرمال وانقب بين الصخور، الأصداف تُدمى اصابعى وأظل اسير.

اركب البحرَ بقاربى الضئيل تتقاذفه موجة وموجة يعلو القارب ويهبط ـ أغوص فى القاع.. لو كان لى الف ذراع، لو كان فى صحبتى ملاحو الأرجوس فأفتش اليم والشاطىء علنى أجد لؤلؤتى.

ـ ماذا أنت فاعلة؟

اقف عند المنعطف ارقب وجوه الناس، كل الوجوه اسمر وأبيض، قبيح وحسن. ترنو الملامح وتبتعد أبحث عن ملامحه فى الزحام، تتمثل لى قامته.

كيف يكون لى طول ابن عناق فارى البعيد والقريب، اسأل الدانى والقاصى عن المغترب التائه فى طيات الأيام والسنين.

وأراه فى غبش الصبح.

ـ ماذا بعد؟

هاهو يأتى مهرولا من بعيد.. دائما تلفحه السمرة وتجعد شعره الحرارة.

يقترب ويقترب، ينظر إلى، يغترف من حلو قسماتى، تطوف عيناه بملامحى وتمتد يداه فتلتقط كفى بين كفيه، وتعبث بخصلات شعرى اللاهث. اقول أهذا أنت؟ أفتاى الأسمر أنت؟

كيف جئت؟

كيف عبرت السنين؟

ينظر إلى ولا يجيب يتبخّر الندى وينقشع الغمام تاركا الساحة لجحافل الشمس تغزو كل الأركان، تُشيع القيظ والعطش فتكفهر الوجوه وتتصبب عرقا وحنقا. تختفى كل الفراشات وتُغمض الزهور وتتراخى الفروع وتتثاقل فى البحث عن الظل.

ارنو إليه، أحاول معه الحوار. أتلمس عنده الرّىَّ فى الهجير.

اقول أجبنى فيصمت

ترانى هجرت زمنى إليك فارتحلت إلى السراب! أنظر وأنظر إلى فتاى وقد رحل عنه الظل. ما هذا..!

ترانى هجرت زمنى إليك فارتحلت إلى السراب! أنظر وأنظر إلى فتاى وقد رحل عنه الظل. ما هذا..!

تصلب عوده، يبست ملامحه وعلتها الصُفرة.

نضب الرحيق واشتد جفاف العود فأصبح كخيال المآته بين الحقول.

تقف عليه الطيور بعدما أدركتُ حقيقة مسخ الإنسان.

تحسستُ الكفين.. الشوك ينبت فى الكفين، تحسستُ العينين.. تحجرت المقلتان وخمد البريق امتقع اللون وأوشك أن ينهار البناء.

ابتعدت وجريت.. ثم توقفت وأعدت النظر.. ولكنى قفلت عائدة إلى الدار وقد اشتعلت قدماى العاريتان على جمر الرمال.

•

وتأتى القصة بعنوان المرسيدس وراكبها العجيب للصديق محمد أحمد إبراهيم عيسى لتفجر أمامنا إمكانية قصاص جيد له قدرة على رصد الواقع، وتجاوز كل ماهو ذاتى، لكن يعيبه كثيراً الاستطراد فى الوصف، ويحتاج إلى قدر أكبر من التركيز، وهاهى:

المرسيدس وراكبها العجيب

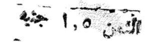
محمد أحمد إبراهيم عيسى ـ المحمودية

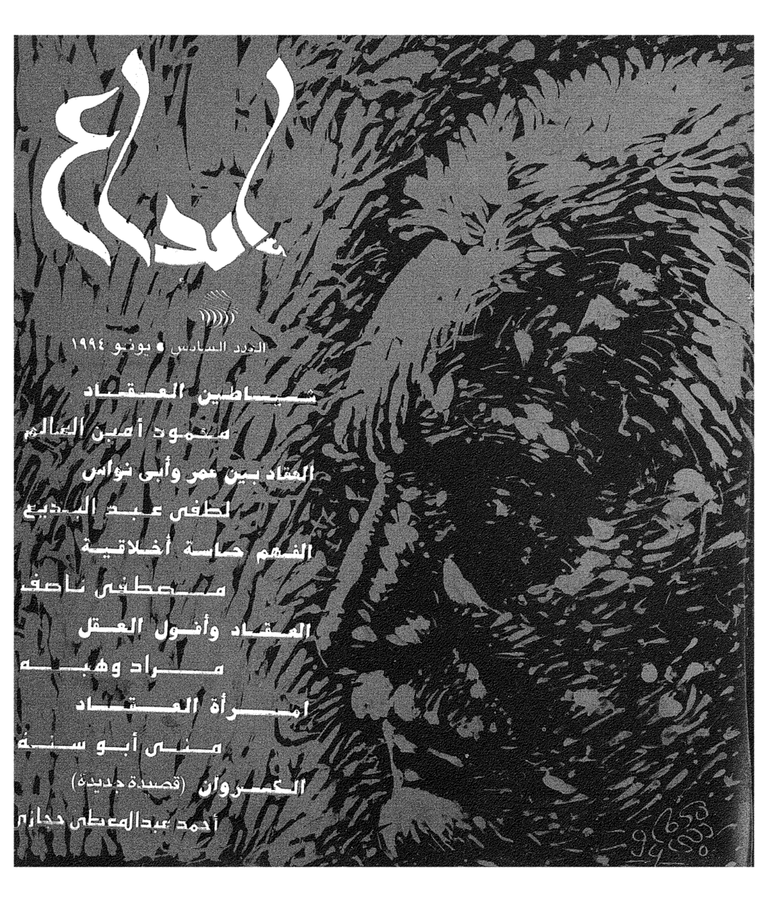
كنت صغيرا آنذاك، أسمع عن حكايات اللصوص ولكنى لم أكن رأيت لصا. كنت أتمنى بالفعل رؤية لص، أتخيل صورته وملامحه، كيف تكون هيئته العامة وشكل ملابسه. قمت من نومى ذات ليلة مفزّعا. سمعت هرجا ولغطا فى الحارة، أرجلا تهرول ورجالا يصيحون: حرامى.. حرامى! كانت أمى تنظر من الشباك القريب من الكنبة التى أنام فوقها. أغلقتها عندما شعرت بأنى مستيقظ وقالت: لقد أمسكوا به. نم يا حبيبى ولا تخف! سألتها متلهفا: أين سيذهبون به يا أمى؟ أجابت: لسوف يذهبون به إلى دار الشرطة ويسلمونه للمأمور. قلت وما يزال الخوف يجتاح مشاعرى: أخشى أن يقتحم اللصوص منزلنا يا أماه! أجابت ضاحكة: لا تخف.. ليس لدينا مايسرق.. ثم إن هذا المنزل نقطنه بالأجرة وليس منزلنا يا نور عينى! طويت جوانحى على ألم ممض وأنا أستعرض بذاكرتى مشكلاتنا مع أصحاب البيوت وتنقلنا من مسكن إلى آخر وسكنت عندما وجدتنى لا أرد. عندما اشتد عودى بعد سنوات رأيت الكثير من اللصوص، فى المدرسة، فى الشارع، فى السوق وفى السيارات والقطارات. كان عددهم أيامها قليلا. كانو جميعا يشتركون فى صفات معينة: البوز المسحوب والعيون الضيقة والشعر المهوّش المتناثر والأنف القصير الأفطس والشارب الكث غير المنتظمة شعراته. الآن مرت عشرات السنين وكثر اللصوص واختلفت ملامحهم وتنوعت أعمالهم ووظائفهم ولكن صورة اللص القديم فى مخيلتى ما تزال حية ولكنها أصبحت على هامش الشعور. وقفت السيارة المرسيدس الفاخرة أمام رصيف المقهى، بعيدة بعض الشىء عن مكان جلوسنا. كنت أجلس مع محمود، صديقى الحميم الذى يعمل سباكا بعد حصوله على دبلوم

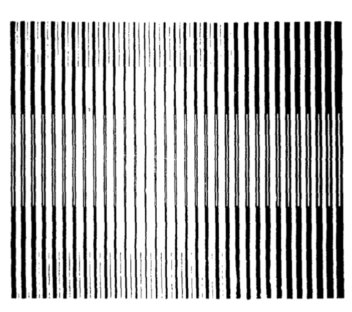
المدارس الثانوية، الصناعية وتخرجه من قسم الخرسانة المسلحة! نادى قائد السيارة صديقى فنهض متأففا. أمعنت النظر إلى الرجل. طفرت إلى ذاكرتى صورة اللص القديم. البوز المسحوب.. قلت لنفس دهشا مما أراه: أيكون الرجل لصا؟! إنه يحمل نفس الأوصاف.. وماعلاقة محمود به؟ ارتفعت الأصوات داخل المقهى، تحولت إلى صياح. كان هناك شجار بين بعض لاعبى الورق. سمعت واحدا يقول: يا حرامى.. الجوكر اللى معاك مسروق! رد عليه الآخر: يا غشيم.. لما تعرف تلعب الكونكان تبقى تقعد قدامى يا حمار! هدأت المشادة بفعل تدخل المعلم خميس صاحب المقهى الذى غطى صوته العريض الأجش أصوات الجميع وهو يقول: صلوا ع النبى يا جماعة ما احناش عايزين مشاكل هنا من فضلكم! استمر الحوار بين قائد السيارة الذى ترك مقعد القيادة ووقف فى مواجهة محمود محتدا. كان كل منهما يلوح بيديه فى الفضاء ويتناثر الزبد من بين شفتيه. استمر الحوار الساخن ما يقرب من ربع الساعة ولكن الضجيج بالمقهى وبالشارع حال بينى وبين سماع موضوع الحوار. انطلقت السيارة مبتعدة وعاد محمود إلى مجلسه بجوارى من جديد وهو يقول فى غضب: رجل ابن كلب... تصور إنه يريد الآن أن يعطينى أكثر من حقى بعد أن قدمت ضده شكوى. قلت: لا أفهم شيئا.. ما الموضوع؟ قال: اتفقت معه على إنجاز كل أعمال السباكة والصرف الصحى للعمارة الجديدة الموكول إليه إنشاؤها بالقاهرة نظير مبلغ محدد ولكنه ما طلنى بعد إنتهاء العمل ورفض إعطائى ما اتفقنا عليه من الأجرة. طالبته أكثر من مرة فوعد ثم أخلف.. أثناء تركيب الأدوات الصحية لفتت نظرى مخالفات جسيمة وأخطاء خطيرة فى الكمرات والأعمدة وخطر لى التقدم بشكوى لرئيس الحى الذى يُقام المبنى لحسابه، انتقاما منه. قال أحد المهندسين ممن كانوا يشرفون علي عملية التنفيذ: شكوى هذا الرجل ـ مشيراً إلىَّ ـ كيدية، بينه وبين المقاول حساب والمقاول مدين له بمبلغ من المال ولما سألنى الرجل قلت إن هذا صحيح ولكن الأخطاء المدونة بالشكوى صحيحة أيضا ومن الممكن معاينتها فى أى وقت بواسطة لجنة إستدعى رئيس الحى نائبه ثم قال له بعد أن خط بقلمه الأحمر عدة أسطر فوق الشكوى: تحال الشكوى إلى الشئون القانونية وتشرف على التحقيق بنفسك فهز النائب رأسه علامة على الموافقة! وبالرغم من دهشتى لهذا الإجراء لم أنطق بحرف واحد، فسألته: وماسبب دهشتك؟ أجاب: المخالفات التى من هذا النوع تشكل لجنة لمعاينتها فإذا اتضح أنها صحيحة تحال إلى النيابة العامة.. تابع محمود حديثه: عندما خرج النائب من مكتب رئيس الحى سألنى الرجل: لماذا لم تتقدم بالشكوى بمجرد رؤيتك للمخالفات المذكورة بالشكوى؟ ولما لاحظ ارتكابى وترددى أمرنى بالأنصراف بطريقة تشبه الطرد تماما! كان ذلك منذ أسبوع تقريبا واليوم يأتى هذا المقاول ليعرض على التنازل عن شكواى مقابل مائة جنيه زائدة على المبلغ الأصلى طرفه. سألته: وماذا كان ردك عليه؟ أجاب: أخبرته بأن ذلك غير ممكن طالما سلمت الشكوى بنفسى إلى رئيس الحى التابع له المبنى، فقال المقاول لى: لا تشغل بالك بهذا الأمر فالمسألة غاية فى البساطة، عليك فقط أن تقابلنى فى التاسعة من صباح الغد أمام مبنى رئاسة الحى. سوف أسلمك المبلغ والزيادة وبعدها نتوجه إلى أحد المكاتب لسحب الشكوى دون أن يلحظ أحد شيئا. قلت وهل وافقت؟! ابتسم محمود ابتسامة الحائر ولم يرد.. ويبدو أنه لم يقل لى كل شىء.. ثم وضع راحة يده اليمنى فوق جبينه وراح فى تفكير عميق ومن ناحيتى فقد تظاهرت بإصلاح النارجيلة التى كفت عن إخراج الدخان لخلل أصاب مسار بها!

«تحول» من اعمال الفنانة جاذبية سرى فى معرضها الأخير

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب




إبداع
العدد السادس • يونيو ١٩٩٤
شياطين العقاد
محمود أمين العالم
العقاد بين عمر وأبى نواس
لطفى عبد البديع
الفهم حاسة أخلاقية
مصطفى ناصف
العقاد وأفول العقل
مراد وهبه
امرأة العقاد
منى أبو سنه
الكروان (قصيدة جديدة)
أحمد عبد المعطى حجازى

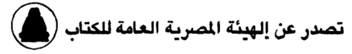




مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر





تصدر عن إلهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ــ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ــ الأردن ١,٢٥٠ دينار ــ الكويت ٧٥٠ فلس ــ تونس ٣ دينارات ــ المغرب ٣٠ درهما ــ البحرين ١,٢٠٠ دينار ــ الدوحة ١٢ ريالا ــ ابو ظبى ١٢ درهما ــ دبى ١٢ درهما ــ مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ــ الدور الخامس ــ ص : ب ٦٢٦ ــ تليفون : ٢٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .



السنة الثانية عشرة ● يونيه١٩٩٤ م ● ذو الحجة ١٤١٤هـ

هــذا العـــدد

صورة الغلاف للفنان محمد حجي

■ **الافتتاحية:**

■ **محور خاص عن عباس محمود العقاد**

■ **الشعر :**

■ **القصة :**

■ **الفن التشكيلى :**

■ **المتابعات :**

■ **المكتبة :**

■ **الرسائل :**

أحمد عبد المعطى حجازى

الكـــروان*

«هل يسمعون سوى صدى الكروانِ »

«صوتًا يرفرف فى الهزيع الثانى»

قمرٌ سجينٌ فى الدجُنَّةِ

أو ملاكٌ فوق أجداث الخليقة نافخٌ فى الصورِ

أو فجرٌ جنينٌ بازغٌ

فى الصمت ، ينقر قشرة الأكوانِ

الملك لكْ لكْ !

الملك لكْ لكْ !

* من وحى قصيدة العقاد



صوتٌ يجيءُ من البدايات السحيقة ساطعًا
مترامياً فوق الخِضمِّ الغيهبيِّ
تجيبه أصداؤه ويجيبها
فكأنَّ نجمًا قد تنزّل من سماواتٍ
يمجدٌ فى المرايا عُرْيَهُ
والكائنات غريقةٌ فى لحظة الرؤيا
كأنَّ الكونَ يولد من جديدٍ .
كانت الروحُ اختلاجاتٍ تراود نفسها فى الطينة الأولى
وكان الشكلُ وردًا فى سحابٍ قادمٍ
أو أنّه الوجهُ الذى سيظلّ محتجبًا
لتفترَّ الورودُ عن ابتسامتهِ
وكان الله والشيطانُ يصطرعانِ !

الملكُ لكْ لكْ !
الملك لكْ لكْ !

صوتٌ يجيء من النهايةِ ناسخًا هذا الزمانَ
فكلُّ شيءٍ باطلٌ
ما كان من بشرٍ، ومن شجرٍ ، ومن بنيانِ

فنيَت ، وهذا الليلُ ليس بفانِ
لُججٌ من الظلمات تعلو لُجّةً من فوق أخرى
فالمدينة لم تكن أبدًا
ولم يكن النهارُ سوى سرابٍ
والمنازلُ أسْدَفَتْ حتى تساوت بالقبورِ
ونحن لم نزرع ولم نحصدْ
ولم نولد ولم نُدفنْ
ولم نشرب من الزِّقِّ الرويِّ صبوحَهُ وغَبوقَهُ
لم نختلس من ساقيات الحانِ
قُبلاً مُجنَّحةً ،
ولم نعقدِ لأبدانٍ على أبدانٍ !

المُلك لكْ لكْ !
المُلك لكْ لكْ !

اشربوا للردَى، وكُلوا للردىَ
فالوليمةُ ما أوْلَمَ القبرُ للدودِ من لحمنا ودمانا غدا
والحياةُ! انظروا للظلال، وقولوا : سُدَىً !
لم نكن غيرَ ظِلٍّ على حائطٍ صَعَدَا
ثُم دبَّ دبيبًا ، وأدركه الوقتُ فارتعدا

وانتهى بددَا
نحنُ يا سيِّدى لم نكن أبدا
أبدًا أبَدَا

الملكُ لكْ لكْ !
الملك لكْ لكْ !

من أين يأتى كُلُّ هذا الموتِ ؟
أىُّ خطيئةٍ عمياء لوَّثت المدينة
فاستحقَّت أن تُعاقبَ بالظلامِ السّرمدىِّ
تعيشه والشمس طالعةٌ
تُزَفُّ له ، وتُنجب منه نسلاً شائهًا
وجهٌ ولا عينانِ
وفمٌ ولا شفتان
لغوٌ ولا لغةٌ
وأشعارٌ بلا معنًى ولا ميزانِ
وتأوُّهاتُ أسرةٍ بجلاجلٍ وخلاخلٍ
ويقال تلك أغانى
ومعابدُ للاّتِ والعُزَّى على أقداسِ أخناتونَ
تُفترع العذارىَ فى محاربها،

ويذبح صقرُ أوزوريسَ،
يستقوى الخَصىُّ بلحمه والزانى!

الملْك لكْ لكْ !
الملْك لكْ لكْ !

وأنا وأنتَ هنا على أطلالِها
شيْخان مغتربانِ
وأنا وأنتَ الشاهدانِ على المدينةِ وهى تغرقُ
لاهُتافكَ دافعٌ عنها ، ولا أحزانى
وهى التى سقطت،
فليس خلاصُها إلاّ شهادتَها على الإثمِ الذى اقترفته،
حينئذٍ ستعبر عالمَ الموتى
ويشرق من جديد وجهُها
وتعودُ للدوران

الملْك لكْ لكْ !
الملْك لكْ لكْ !

وأظلُّ أدفع هذه الظلماتِ عن روحى
وأنظر فى السماءِ ،

أشيم برقاً علَّهُ الشمسُ التى انحدرت
ومازالت تجدِّف فى الدجى للضفة الأخرى
وتسحق هامة الشيطانِ

أو أن يكون بُراقُ حُورسَ نازلاً
من جنة الفردوس ألوانًا على ألوانِ

وكأنّ يُنبوعا تفجرٌ فى جدارِ الليل من ألقٍ نقِيٍّ
يشبه النورَ الذى نمشى به فى الحُلمِ
أو هو روحنا
فوق السرير ترفُّ ساهرةً على الجثمانِ
أو عُريُنا المنسىُّ ينهض فجأةً فى شاطىءٍ ناءٍ
ويدعونا إليه دعوةَ الغرقانِ
«هل يسمعون سوى صدى الكروانِ»
«صوتا يرفرف فى الهزيع الثانى»

الملك لكْ لكْ !
الملك لكْ لكْ !

المُلك للإنسانِ !
المُلك للإنسانِ !



محور خاص عن

عباس محمود العقاد

١٨٨٩ - ١٩٦٤

أصدرت (إبداع) فى ديسمبر من العام الماضى عددا خاصاً عن «طه حسين» بمناسبة مرور عشرين عاماً على رحيله. وفى مارس من هذا العام مرت ثلاثون عاماً على رحيل علم آخر من أعلام التنوير والنهضة الفكرية هو «عباس محمود العقاد»، وتمر هذا الشهر ذكرى ميلاده الخامسة بعد المائة، ومن هنا فإن المحور الذى تقدمه (إبداع) فى هذا العدد تحية لدور هذا الرائد الكبير، يجيء فى لحظته المضبوطة بين الذكريين

إن ما بقى من تراث «العقاد»، خاصة قبل أن تميل آراؤه إلى المحافظة وتنزع إلى الجمود، لجدير بأن نستلهمه ونحاوره لنبعث ما فيه من روح ثورية تضع الحرية والكرامة الإنسانية على رأس القيم جميعاً، سواء كان الأمر يتعلق باستقلال الأمة، أو بحرية الأفراد فى الرأى والتعبير.

ما أحوجنا اليوم بالذات إلى صوت «العقاد» تتجاوب أصداؤه فى هذا الخراب العميم.

(التحرير)

مصطفى ناصف



الفهم حاسة أخلاقية

- ١ -

يلاحظ الأستاذ العقاد أن الفهم ليس بالعمل اليسير. وربما قرن بين كلمة الفهم وكلمة الإصغاء. وليس الإصغاء المقصود عملا عضويا. بل هو احتشاد وإخلاص وضرب من التفانى. هذا التفانى الذى لا يميل إليه «الجمهور». الجمهور أو الشعب لا يحب «الإصغاء»، ولا يريد أن يخرج على ضرب من الذوق العام. وقد يكون تحليل هذا الذوق مفيدا فى عصرنا هذا الذى يكثر فيه اللهو أو اللغو والمجانة، ويعتد هذا الذوق بنفسه حتى يصعب عليه «الإصغاء» إلى المرشدين المهذبين. وربما اتسعت المسافة بين الجمهور والخاصة. وربما اتهمت الخاصة الجمهور أو الشعب بما يشبه الجهل وسقم الإدراك.

وإلى جانب النزعات الشعبية هناك خطر ثان يتهدد الفهم هو الحرية بمعناها الساذج، فكل إنسان اليوم يحب أن يكون وحدة قائمة بذاتها منفصلة بدخائلها، لها حقوقها وعليها واجباتها، لا شأن لها بأحد، ولا شأن لأحد بها. ومعناها الساذج كذلك أن تكون انت مستقلا بهمومك وأشجانك وغير متصل بهم إلا فيما يتعلق بمنافعك وأعمالك، فليس ما ينوبك أو ينوبهم إلا سرا مقفلا تطويه الصدور. فالإنسان على هذا النحو معزول، والعزلة اثيرة لديه. وليس أدل على ذلك من أن الحديث بين الناس كثيرا ما يكون لغطا تنقضى به الساعات وتوصل به فترات اللعب والسرور.

وبعبارة أخرى تقتضى الحرية الساذجة والشعبية السائدة إطارا معلوما قوامه الأندية والمجالس والكتب والصحف، وفى هذا الإطار يكثر الترديد، وتبطل الحاجة

إلى مشقة الفهم، وأدوات التعاطف. ليس بغريب إذن أن يتوارى التعاطف، ويتوارى احترام شجون النفس وأحاديثها الباطنة. وليس بغريب أيضا أن يقول العقاد إن الحرية والشعبية تفهمان بطريقة خاصة لا تشجع على الحياء اللازم للفهم، وتصبغ الفهم المفضل - مع الأسف - بصبغة تلائم ضوضاء الفتنة. فكل ما يعقله الجمهور أو يعلق به من هذا الباب. وتصبح الرزانة مكروهة، ويستحيل الفهم والتقدير إلى صورة من العربدة والسكر. وهما لفظان قاسيان، ولكن العقاد معلم جاد لا يخشى اللوم. فالجمهور يحول كل ما يلقفه أو يفهمه إلى صورة بعيدة عن الرزانة والحياء، ويصبغ كل شئ بصبغة الفتنة والضوضاء.

هذا بعض تشخيص الأستاذ العقاد لأزمة الفهم فى عصرنا. هذه الأزمة العميقة التى تتمثل فى الولع المنتشر بعوامل التثبيط والركود. وباسم الحرية والشعبية يندر أن تجد صورة الفهم الذى يبعث على الحث والنشاط، وينفصل الفهم عن القيم المرجوة، فإذا رأيت المثابرة والثناء نادرين، وإذا رأيت العفة والحياء والرزانة والجد النبيل مفقودا بين الأكثرين فاعلم أن هناك خطأ أساسيا فى الفهم. ومن ثم كانت الاتجاهات النفسية والأخلاقية دليلا واضحا على مزايا الإدراك وعيوبه، وسوف نعنى هنا بوجه خاص ببعض طرائف هذه الملاحظة. فالناس يضن بعضهم على بعض بالثناء. والثناء حاجة أساسية إذا غابت دل ذلك على غيبة الفهم الناضر بوجه من الوجوه. وكلمة الثناء تعنى العطف أو التعاطف. والعقاد عاش حياته يتأمل هذا التعاطف وثمراته فى تحليل الشعر وفهم الشخصية على السواء. عاش العقاد يربط بين التعاطف والفهم بطريقة لا تخفى على من يتأمل وحدة نتاجه المتشعب. لنقل إن العقاد مولع ببحث عقبات الفهم. وعقبات الفهم جزء أساسيّ من حركة النهضة.

إذا غاب التعاطف وجدت الميل المشهور إلى المقارنة. يقول العقاد أكثر الناس يلومون زيدا لأنه لايكتب مثل عمرو، ويلومون عمرا لأنه لا يكتب مثل زيد. الناس يقرأ بعضهم بعضا قراءة غريبة، لا يشقون على عقولهم، ولا يألفون شخصية الكاتب وأسلوبه ونظرته إلى الحياة. وواضح أن الإلف شئ أكبر من القراءة السريعة، أكبر من الأفكار السابقة والنزوات التى تتطلع إلى الإشباع. الإلف خروج من عالم ضيق مقرر، وجهد مبذول فى الحساسية والإدراك والتعاطف.

ومغزى ذلك أن الشعبية والحرية مسئولتان عن شر غير قليل. الإلف ضرورى من إجل الفهم، الإلف يعنى أنك تقرأ النص والسلوك أكثر من مرة، أنك تعطل وقتا ما قد يعنّ لك أول وهلة، أنك تعطى للنص أهمية، أنك تصمت لا تتساءل أو لا تتعجل السؤال. الإلف يعنى إلى جانب ذلك أنك مستعد للثناء لأن الثناء هو تخطى العقبات الشخصية والآراء المعوقة من أجل المشاركة فى عالم من حقه أن يظفر بالرعاية والعناء.

ويشرح العقاد معنى السؤال أو النقد فى هذا الجو، فليس النقد هو أن تطلب منى أن أكتب مثل غيرى من الناس. النقد هو أن ترى المؤلف قد تجاوز عقله أو شخصيته فى هذا الموضع أو ذاك. هذا هو احترام الشخصية الفردية الذائع فى نتاج العقاد.

الفهم إذن يرتبط فى فلسفة العقاد بنوع من السخاء أو السماحة. وليست السماحة هى إضفاء المناقب بلا حساب. السماحة هى التقدير. والتقدير هو الماء والغذاء

للإنسان. التقدير بهذا المعنى علامة الفهم، وعون عليه. بين الفهم والتقدير علاقة جدلية رائعة يحب العقاد الإشارة إليها بين حين وحين. وليس للحوار أية قيمة ما لم يكن مشفوعا بهذا الثناء الباطنى، لا يمكن أن نثق بفهم لا يرى الكلمة الطيبة وإن كانت مستترة فى ركام كثير. الفهم باختصار حاسة أخلاقية.

لا يمكن أن نحدد طبيعة الفهم بمعزل عن علاقة اجتماعية ناضجة. وفى هذا الضوء يقول العقاد إن الفهم مجاذبة بين النفوس التى تفهم طبيعة الكاتب فهم وفاق أوفهم خلاف. فالخلاف إذن مشروع فى إطار الألفة أو العطف. وبيان ذلك يسير. ويجب على كل حال أن نسأل عن الغاية من الخلاف ماهى؟ الغاية من الخلاف هى أن يوقظ الناس قوى الناس وملكاتهم، وأن يعين أحدنا الآخر على عرفان نفسه والإخلاص لسريرته. فليس المقصود إذن هو محض الثناء والإعجاب، وليس الثناء بالمعنى المتبادر مطلوبا فى كل أوان. ولكن المطلوب فى الوفاق والخلاف التشجيع والتوليد. العقاد واضح كل الوضوح فى أن الفهم حاسة خلقية.

- ٢ -

إن الإنسان لا يفهم إلا من خلال الحوار. والنص نفسه لا وجود له بمعزل عن قارئ أو قراء. النص غير المقروء إن صح هذا التعبير مغلق فى غلافه يحتاج إلى من يفتحه على النصوص، أو يصله بها. والاتصال كلمة مهمة تعطى للخلاف على الخصوص وظيفة اجتماعية. الفهم كله يمكن أن يقال فيه إنه اتصال. والاتصال بطبيعته جدل أساسى بين الوفاق والخلاف، أو جدل بين الإعجاب والإنكار. وعلامة الفهم الأولى هى حركة العودة والذهاب بين الفرد والمجتمع أو بين النص وسائر النصوص.

ويمثل العقاد للعجز عن الفهم برسول أرسل إلى الملأ فذهب إلى حيث لا يرجع أو يرجع مثقلا بالخيبة والكنود. الفهم جدل الاتصال. والاتصال بحث عن التوافق والاختلاف. يتصل النص بسائر النصوص التى توافقه فنعرفه، ويتصل بما يخالفه فنسبر قوته. فهم النص إذن مرانة تحييه وتستجيشه وتنقذه من شلل البطالة والجمود.

لكننا لا نصبر على القراءة، ولا نألف النصوص، أولا نألف عيوبها كما نألف حسناتها. نحن نكبر ما نسميه الحسنات إكبارا غريبا لأننا نكبر ما نسميه باسم التوافق.والفهم فى أشد الحاجة إلى أن نألف ما يخيل إلينا أنه عيب. ليس هناك ميزان مطلق. الميزان المطلق لا يعدو أن يكون نوعا من الأثرة وضيق الأفق وتجاهل بعض الإمكانيات. إن الفهم جدل مرة أخرى بين الحسنات والعيوب، أوبين التوافق والتخالف. ولا سبيل إلى هذا الجدل إلا إذا ألفنا ما نختلف معه. الفهم يعطى الحق والكرامة للعيب، لكنه يطالب بالأمانة له. ومن حق كل جوانب التفكير أن تحيا، ومن حقها أن تتآزر، لنقل إن العيب من حقه ألا يستهان به وألا يقاس بغيره من الحسنات. الفهم بعبارة أخرى بحث عن حرية، وبحث عما نسميه بعبارة حادة باسم النقائص. ولسنا نطلب من الفهم أن نكون ملائكة. نحن بشر نسعى إلى المتعة ببشريتنا.

وبعبارة ثانية إن النص لا يكون كاملا أبدا. النص حركة بين قوى مختلفة، وعلينا أن نرضى بخيرها

وشـرها، وعلينا أن نترقب آياتهـا وزلاتهـا، وعلينا أن نكشف ما يسر بنفس الحماسة التى نبديها فى الكشف عما يسوء. لنقل إن النص مجموعة قوى يؤيد بعضها بعضا ويناوئ بعضها بعضا. والمناوأة آية الفهم النبيل.

إن الناس يفهمون الخطأ فهما مسرفا. ما أكثر ما قيل فى تاريخ النقد عن الأخطاء. ما أكثر المداد الذى أريق فى البحث عن العيوب. وما أقل ما نتحرى العيوب كما نتحرى لوازم الأصدقاء لنعبث بها فى براءة وإشفاق. «الخطأ» إذن مفهوم يحتاج إلى تصحيح. مثل الخطأ الذى تقف عنده مثل اللازمة المضحكة من صديق. أتراك تعامل هذه اللازمة فى غير ابتسام والتذاذ.

لقد قال العقاد إن الفهم اتصال بين الناس. والاتصال إطار من القبول أو إطار من الخلاف والقبول يتحاوران يتعابثان ويتخاصمان، ولكننا فى كل حال لاننسى أننا أمام إطار، وأمام بحث عن اتصال. ليس ثم اتصال خال من الثغرات. الثغرات ركن أساسى من الاتصال، على هذا تفهم، وعلى هذا تقبل.

إن الفهم على هذا النحو ينطوى على النقد والانتقاء. لقد عبرنا بلفظ الجدل عن النقد، ويجب علينا أن نحرص على فهم الانتقاء لقد ساعدتنا الأخطاء التى طال علينا سوء فهمها أو سوء تقديرها إلى تجاهل أثرها فيما نرجوه فى بعض اللحظات. ومن حق الخطأ أن يَدِلَّ علينا لأنه أداة فى تكوين الانتقاء ومن حق الانتقاء أن يتواضع قليلا لأنه نتاج هذه الأخطاء.

ويظل العقاد مؤمنا بأن الفهم جدل، فإذا شعرنا أن الجدل هش أو ضعيف كان ذلك آية على خلل فى الفهم. وبعبارة أخرى إن الفهم هو استنقاذ للإنسان من غمار المتشابهات والنكرات. وجدل الفهم هو مانسميه أحيانا باسم حفظ المزايا أو تخليد النماذج أو تنويع الصفات. فالمزايا أو الصفات لا سبيل إلى استيعابها بمعزل عن الحوار، والمزية ليست خلقا من عدم، المزية هى حيوية الجدل ذاته، والنموذج الحى لا يستبعد تماما ما دونه من النماذج. وحين نرى الأشياء الدارجة بلا زيادة ولا تجميل لا يفوتنا أن الرؤية ذاتها ليست من الدارج المألوف.

أريد أن أستاذن القارئ مرة أخرى فأكرر أن العقاد كان يرى الفهم حوارا بين الرفض والقبول، وأريد أن أستشهد قبل الوقوف بمثل يروقنى ويغرينى بأن أقرأه مرة بعد مرة. وقف العقاد وهو يكتب فى صحيفة يومية عند صورة فتاة حزينة على قبر صديق فقيد. ويتجلى موقف العقاد هنا فى مواضع متعددة لا فى موضع واحد، فقد حرص على أن ينشر الصورة حتى يشرك القارئ فى المتعة ومتابعة التأملات بطريقة حية.

وحرص العقاد على أن يرفع الصورة من خلال متابعة مزاياها، وحرص على أن يقلب أذواق الجمهور، وأن يعبث بهذه الأذواق، وأن يهذبها ويرشدها. وعندما بلغ العقاد الغاية من التعاطف أو نفاذ الفهم ساءل الفتاة الحزينة إلى أين. إلى القبر فى هذه المسوح وفى هذه الكآبة، وفى هذا المحيا الوضىء؟ وخاطبها فقال عليك يابنية سمة الملاحة، وفيك مرتغب يا بنية للراغبين، ووراءك الدنيا يا بنية تفيض بالأفراح والأطماع، ويتسابق فيها المتسابقون على إرضاء الجميل، وتضحك لها الرياض عن نضرة الريحان، وتطلع عليها الكواكب باللمح والابتسام، وتنشدها الصوادح أناشيد الحب والرجاء، وأنت زينة من زينتها، تهجرينها كلها، وتدبرين عنها

كلها، وتقبلين على هذه الحجارة المركومة فوق ذلك الجسد المحطوم؟.

نعم، لوتصغى الأشباح إلى الناظرين لقد كان يسبق إلى ذلك الشبح أننى أعجب له هذا العجب، وأناجيه هذه المناجاة. ولقد كان لعله يقول وهو يجيب جواب الأشباح.

إن من يذكر لينسى، وأى ذاكر لم ينس الدنيا وما فيها حين يقبل على الذكرى. وأى ذاكر لا ينسى الدنيا حين يرجع عما حوله إلى غابر كان حوله يوما ثم طواه الزمان طى الفناء. ألا إنها هى الذكرى، ألا وإنها هى أعلى من الدنيا، وهى أعلى من الرياض والكواكب والأناشيد، وهى أعلى من الإنسان، بل هى أعلى من صاحب الذكرى لو عاد من غابره المطوى إلى جوار الحياة.

لا أظنك غافلا عن شاعرية العقاد التى لا تفارقه فيما نسميه النقد والفهم، ولا أظنك ترتاب فى أن حظ الشعر من فهم الشعر والفن حظ مقسوم لا يأتيه الريب.ومن الباحثين من يرى أن تحليل النص الأدبى والخاطرة الشاعرة يتداخلان. ومن ليس له حظ الشاعر من الخيال والقبول والتعاطف فاته عمق الفهم.وربما استحالت هذه الفقرات إلى أدب رائع ينافس العمل الفنى من بعض الوجوه، ولا تحسب عليها هذه المنافسة بل تحسب لهادون غلو أو مجاملة.

ولا أظنك غافلا عن موقف الرفض الذى شاء العقاد أن يسميه باسم المناجاة ليشعرك أنه مصر على تمازج الرفض والقبول، ولا أظنك غافلا عن الإجابة التى تخيلها، والدفاع الحلو عن نسيان الدنيا، وإعلاء الذكرى فوق الجمال والنشيد وفوق الإنسان وفوق الصديق الفقيد.

وما يزال فى هذه الذكرى حتى يفصل بينها وبين هذا الصديق . فالذكرى فى نفسها مثل يتسامى على كل صديق. هذا مثل من الجدل أو الحوار الذى أقامه العقاد ليشرح هيكل الفهم وتوزعه بين ما يشبه النقيضين. فى هذا الحوار يظهر لنا العقاد اكتمال الصورة، وما يبعثه الاكتمال من سؤال. وتبدو الصورة أجل من أن تسمى بالكلمة السيارة المخدوعة كلمة الاستغراق. فالاستغراق ليس آية الفهم ولا آية النضج ولا علامة الاتصال. من يستغرق لا يفهم. هذا ما أرى العقاد يقوله بأساليب مختلفة فى مواضع مختلفة. السؤال عنصر أساسى فى الفهم. ولكل سؤال جواب. ولكنك إذا نظرت مدققا فى هذا الجواب رأيته قد استحال إلى سؤال. واقرأ قوله على الخصوص ألا إنها هى الذكرى... أعلى من الإنسان، أعلى من صاحب الذكرى لو عاد. هذه عبارة ظاهرها التقرير، وفى جنباتها تشيع حرارة السؤال. الفهم فى خاتمة المطاف هو العثور على السؤال الذى يحتاج إلى جواب، ويسمو فوق كل جواب.

- ٣ -

التعاطف جهد مبذول. وقد ينظر المرء فى وقتين مختلفين إلى عمل فنى واحد، فإذا هو اليوم غير ما كان بالأمس، وإذا بهما عملان اثنان عملتهما قدرتان، وتمثلت فيهما نفسان أو قريحتان. والمعول فى هذا، أكثر الأحيان، على أطوارالنفوس وبدوات الأذواق أو سوانح الفكر. المعول على نمو حاسة التعاطف. العمل الفنى يحتاج إلى طور نفسىّ ملائم. والتقدير الصحيح لا يتهيأ لنا إلا مع المشابهة فى النظرة والمقاربة فى الإحساس،

فلا نقول ثمة إن الإعجاب متهم الاستحسان، ممزوج بالغرض والمحاباة، بل نقول إننا كنا أقرب إلى الفهم والتقدير، فرأينا من الأثر الفنى ما لسنا نراه فى غير تلك الحال.

ولكن كثيرا من القراء يظنون أن الحياد مفتاح صالح، والحياد كلمة موهمة تستعمل فى غير مجالها، وقد يراد بالحياد أن تسمح بالابتعاد عن خواطر الفنان، وأن تبقى على تباين الجو الذى صنع فيه العمل والجو الذى ينظر إليه فيه. وهذا أولى بأن يكون حجة على خطأ الحكم وصعوبة الإدراك، وأننا كنا محرومين من ذلك التهيؤ الذى لا غنى عنه فى كل تقدير يتصل بالخيال والشعور. التهيؤ تخلية وتحلية بعبارة القدماء. وما يخطر للنفس وهى مشرفة على جانب السماحة والرضى غير ما يخطر لها وهى مشرفة على جانب التبرم والأسى.

وخليق بالقارئ اليقظ أن يذكر هذه الملاحظة، وكل باب من أبواب النفس يستثنى كل طارق عليه إلا ذلك الطارق الذى يليق به التقدم إلى ذلك الباب. فهناك على الطريق مرحب موكل باللقاء والتمييز يأذن للخواطر المدعوة، ويصدف عن خواطر التطفل والفضول. وإنها لفاتحة تبتدىء ثم تطرق اللواحق على وتيرتها، ثم ماهو إلا أن تجوز الطارقة الأولى، وتأخذ مكانها حتى تفرغ النفس لضيوفها التى تفد عليها رتلا بعد رتل من حيث فتحت لهم هى باب القبول.

وخلاصة هذا أن القراءة عمل شاق يصطبغ لا محالة بصبغة القارئ من بعض النواحى، ولكن هذا لا يعنى أن نترك لأنفسنا العنان لنعجب بشئ مما يروقها فحسب، فالقراءة استخلاص لشىء من نفوس الناس يختلط بشىء من نفوسنا. وهذا هو الاتصال. وإذا كانت هذه العبارة يسيرة فإنها مفيدة لأنها خليقة بأن تهدينا إلى الفروق بين الإضفاء والكشف. وإنها لمرانة ذكية مقتدرة أن نفطن إلى تسرب حركة عقولنا حين نقرأ، وأن نفطن إلى ما نبذل من عناء فى سبيل مقاومتها حتى يتيسر لنا الإصغاء، ونوقن أننا أمام إنسان مختلف له حق الوجود، وحق الخلاف. لا شك أن الاتصال ينطوى على الشعور بالمغايرة، وأن الإطار المشترك مصنوع من وفاق وخلاف. وخليق بنا أن نرتاب إذا رجحت كفة الاتفاق بأكثر مما ينبغى حتى ينطمس معلم التباين والتمايز.

القراءة المتعاطفة تسمح بإبراز معالم الخلاف، ولا خير فى قراءة تخيل إلينا أننا نواجه ما نعرف، وأننا قد وجدنا أفكارا ومشاعر كامنة فى عقولنا، أتيح لها أن تظفر بالتعبير والإخراج.ولنفرض أننا أمام صورة فتاة حزينة على قبر صديق فقيد، لن يكفى لمواجهتها أن تقول إن الصورة تبعث الجو الخاشع أو تعطش الأرواح المنسية إلى نفوس أحبابها. كل عام يتخصص فى هذه الحياة.

إن مخاطر القراءة كثيرة، ولا يكفى أن نلح على التعاطف مجردا، فالتعاطف أنماط بعضها فوق بعض. وكثير من الأنماط يستحق التعقيب. ذلك أن الإنسان تصنعه أعراف وتقاليد واستجابات مخزونة جماعية، قل أن يخلص من آثارها، هذه الاستجابات تعوقنا عن الفهم والتقدير. والفن أوضح ما يكون فى الزراية الغامضة وغير الغامضة بالمألوف والمعتاد، وما نسميه أحيانا باسم بداهات النفوس.

وقد درج كثير من القراء على أن يتصوروا حقائق النفوس قوالب محفوظة تعرف، ما خالفها أنكروه.

وبعبارة أخرى إن الطرق المألوفة فى اكتساب التجارب والتعليم لا تذكى فى عقولنا أن كل شىء نسبى، وأننا لا نعرف شيئا قط إلا بالنسبة إلى غيره، هذه حقيقة علمية وحقيقة شعرية أو خيالية. ولكننا غالبا لا نفيد مما نعلمه أو لا نذكره. وقد امتلأ ديوان النقد العربى القديم بتخطئة الشعراء فى معانيهم لأن النقاد يتصورون الخطأ المزعوم تصورا خاطئا إن صح هذا التعبير،ولأنهم لا يتساءلون عن «حدود» كل خاطرة، بل يسارعون إلى تصور غريب يسمونه باسم الفطرة أو يرونه فهما مشتركا عاما لا يجوز الريب فيه.

ذات مرة قرأ ناقد هذه الأبيات:

لا تخش إلحافا عليك فما نرى

ضوء النهار يزيد فى الإلحاف

فامنح قليلك كل حين منحة

يبق الكثير وراء الاستنزاف

لا تبذلن لنا جميع رجائنا

فتذودنا عن غيثك الوكاف

من يمنح الشئ الذى ما بعده

منح يكن كالمانع الصداف

قال الناقد إن الشاعر يخرج من الشاعرية والعشق إلى الفلسفة والزهادة، أليس أقرب إلى الفطرة أن يقول الأستاذ العقاد فى موضع آخر:

كن لقلبى بعض يوم وليكن

كل يوم لك صبحا ومساء

أيها المعطى غدا من سعة

أعط إذ أنت ملىء بالعطاء

إنما اليوم لنا مثل غدٍ

وغد ياصاحبى اليوم هباء

وربما كان كثير من القراء يسرفون فى استعمال لفظ الفطرة، أو يعجزون عن ملاحظة التنوع الهائل الذى يتمتع به الشعر، أو يقارنون ويدأبون على المقارنة دون فطنة إلى بعض مخاطرها. وربما أضرت المقارنة، وربما خيل إلينا أن هناك «قوالب مطلقة» وكلما جاء الشاعر بغير ما يتوقع القراء أنكروه، وعلّموه - فى زعمهم - ما يتعفف هو عنّ تعلمه واتباعه. ولكن تاريخ النقد الأدبى هو تاريخ المجادلات المتعلقة بالأذواق، أو تاريخ العجز عن التفرغ للشعر، العجز عن تخلية العقول من معوقات كثيرة.

ولدى العقاد أمثلة غير قليلة يضر بها لهذا العجز المرتبط بما سميناه من قبل باسم الاستجابات المخزونة. وقليل من الناس يرتابون فى هذه الاستجابات، فهى عندهم معالم الطريق وأضواؤه، أو هى خلاصة خبرات متراكمة. ولذلك كانت القراءة وماتزال أمرا عسير المنال.

يا للسماء البرزة المحجوبة

أعجب ما أبصرت من أعجوبة

تروعنا أنجمها المشبوبة

تهولنا قبتها المضروبة

كأنها الهاوية المقلوبة

كأنها الجمجمة المنخوبة

تهمس فيها الذكر المحبوبة

فالخيال الذى يحلق بصاحبه فى أجواز الفضاء فى ظلمة الليل وسكونه لا يليق به بعد ذلك أن يراها كالهاوية المقلوبة، ثم لا يقنع بهذا وصفا فيراها كالجمجمة المنخوبة، وليست الجمجمة المنخوبة إلا عظمة مظلمة ضئيلة.

يقول العقاد: ولو تذكر الصديق أن السماء تروعنا وتهولنا، ولا نقول إنها تسرنا وتبهجنا لتذكر أيضا أن أشبه شيء بالروعة والهول هو وقفة الإنسان حين ينظر متهيبا على حافة الهاوية، وأن فراغ السماء المظلم الرهيب - وفيه النجوم - كفراغ الجمجمة التى تخيفنا وتهمس فى نفوسنا بالذكر المحبوبة، أو تخيفنا لأنها تهمس فى نفوسنا بتلك الذكر، وهى على تلك الحال الموحشة، وليست الجمجمة عظمة ضئيلة، ولكنها أهول خواء فى الدنيا لأنه خواء الرأس الإنسانى، وما فيه من فكر ورجاء، ومشاهد وعوالم، وهى أهول من السماء والنجوم، لأن السماء والنجوم بعض ما تهمس به من ذكر الحياة.

وخليق بنا أن نقول هنا إن الجمجمة المنخوبة كأى شئ آخر ينظر إليها من وجهات متعددة، وأن اعتبارها عظمة ضئيلة لا يعدو أن يكون دفاعا جماعيا متوارثا ساذجا عن الحياة. وخليق بنا لو أردنا أن نتعمق مشكلات الفهم أن ندرس الاستجابات المتراكمة فى العقل العربى، وأن نفرغ لها فا حصين، وأن نأخذ نماذجها من الشعر والنثر والقص والرحلة والفلسفة جميعا بنسب متفاوتة.

قصةالاستجابات المخزونة قصة متشعبة:

رب طفل قد ساخ فى باطن الأر

ض ينادى أمى أبى أدركانى.

وفتاة هيفاء تشوى على الجمر

تعانى من حره ما تعانى

وأب ذاهل إلى النار يمشى

مستميتا تمد منه اليدان

تأكل النار منه لا هو ناج

من لظاها ولا اللظا عنه وان

قرأ بعض الأدباء هذه الأبيات، ثم قال حبذا هى لولا «تمد منه اليدان» فهذه شهد الله من ضرورات النظم لم يكن للشاعر بها يدان.

قال العقاد حبذا هذه الضرورة التى وفقت حافظا لخير ما يقال فى هذا الموقف، فلو أنه استطاع أن يقول يمد اليدين لما أتى بشيء ، ولهمد فى البيت معنى الهول الذى يطالعك من قوله «تمد منه اليدان»، فإن بناءها على المجهول يريك أن الأب المروع لم يكن يدرى ما يصنع، وأنه ذاهل عن وعيه، فيداه تمتدان من غير شعور ولا فهم لمعنى حركاته ووجهة خطواته. وعندى أن كلمة «تمد أو تمتد» فى مكانها هذا أبين عن هول الزلزال من الأبيات الأربعة وما فيها من نار تأكل، وأرض تنفغر، وأصوات تصيح. وهذا توفيق إذا جاء به الشاعر عن قصد فهو براعة، وإذا جاء به عن غير قصد فهو إلهام.

ولنقرأ بعد هذه الفقرة ملاحظة العقاد الرائعة: إن كان فى هذه الأبيات ما يؤخذ على حافظ فليس هو تلك الضرورة السعيدة وإنما هو اتهام للرحمة الإنسانية قد تنطوى عليه أبياته، وقد يبدر من بعض الشعراء والكتاب على غير نية، فقد أراد الشاعر أن يمس فينا كوامن الإشفاق، فوهم أننا لا نرثى المنكوبين إلا إذا كانوا طفلا

صغيرا يشفق عليه كل مشفق أو فتاة هيفاء يحزن الناس عليها للجمال لا للرحمة، أو أبا ينظر الناس بعينيه إلى أطفاله المفقودين، ويحسون معه بحنينه المستطار.

وليس يحتاج المرء إلى كبير حظ من الإنسانية ليأخذ بيد الطفل الصغير، ويتفجع للفتاة الهيفاء، ويأسى لمصاب الأب الثاكل. لئن كان حافظ قد صدق الوصف، وأبلغ فى الصدق، وأفلح فى تنبيه الشفقة، وبسط الأيدى بالمعونة لقد كان يبلغ المدى فى الإحسان لو أنه استمد الوصف من حاسة عزيزة وقدرة فنية تنتزعان من الزلزال صورة منكوب غير عزيز على النفوس، بل صورة حيوان هائم فى تلك القيامة، فتهبانه من الشعر مالم يوهبه من عفو الرحمة، وتفيضان عليه من الجمال والمودة مثل ما أفاضته الطبيعة على الطفل المهجور، والفتاة الهيفاء، والوالد المرعوب، ونشعر حين نقرأ الوصف أن جمالا أعلى من جمال الطفولة والملاحة والأبوة يرتقى بنا إلى ذلك الأوج الرفيع. وذاك هو جمال العبقرية التى تعرف العطف حيث لا يعرفه سائر العاطفين.

ولكنَّ مُثُلَ العطف الجماعية المستقرة فى الأذهان هى مثل الطفل والهيفاء والأب المحزون. يعول عليها حافظ، ولا يأخذه فيها ريب، ولو قد فطن حافظ إلى أن الشاعر يخالف أكثر مما يوافق، وأنه يبحث عن فردية تعتق نفسها من أسر هذه المثل لكان له شأن ثان. ولكن الشعر فى أذهان كثيرين ديوان عام. ومن شأن هذا الديوان أن يعزز - واعيا أم غير واع - عراقة الجماعة الممثلة فى الطفل والأب والفتاة. الجماعة التى اشتملت على كل البواعث المرجوة، وهى بواعث الحفاظ وتخليدها، والأب راع للحياة قد هدده الموت الظالم، وما يزال يتشبث بالحياة فى قول حافظ تمد منه اليدان.

هذه نماذج استجابات وقرت فى الأذهان منذ زمن بعيد، وظلت مبهمة حتى كشف عنها العقاد بعض الغطاء. ولو ذكرت الجمجمة المنخوية فى المثال الذى ضربه العقاد من شعره لرأيت آثار الاستجابة نفسها، آثار إجلال الحياة على حساب الموت. ولم تستطع الاستجابات المخزونة أن توقر الموت وتجله ممثلا فى الجمجمة الموحشة. كان تحليق الخيال يراد به قريب من ذاك المعنى الذى يحاول العقاد أن يخلص من وطأته. وبعبارة ثانية كانت الاستجابات الجماعية المتعارفة تنظر إلى الموت بمنظار الضرورة لا بمنظار الحرية التى ظل العقاد طوال حياته ينقب فى صورها ومعانيها.

كان العقاد رحمه الله يريدنا أن نفطن إلى أن الشعر ثقافة تعين أو تعوق. ولم يستطع أحد أن يمضى فى هذا الطريق البكر الواعد بأخطر النتائج. وظل درس الشعر أمرا يحتاج إلى إعادة نظر جوهرية حتى نعرف حقائق نفوسنا، ما كان منها عونا لنا وما كان محتاجا إلى العبث أو التغيير. وما يزال درس الشعر أقرب إلى عناية يعوزها التوجيه.

ولا أخفى على القارئ أنى مولع بقراءة العقاد وتعقبه للوراثات البعيدة التى يظن أنها من الفطر السليمة أو يظن أنها عمد للتفكير ترسخه وتؤصله.

ولنقرأ معا آخر الأمر مثلا آخر خفيا من أمثلة هذه «الاستجابات المعوقة»

وقانا لفحة الرمضاء واد
سقاه مضاعف الغيث العميم
نزلنا دوحه فحنا علينا
حنو المرضعات على الفطيم

وأشــــــربنـا علـى ظمـــــــأ زلالا
ألــذ مــن المدامـــــــــــة لـلـنـديم
يصــــد الشــــمس أنى واجـــهــــتنا
فـــيـحــجـبــهــا، ويأذن للنســيم
يروع حــصـــاه حـــاليـــة العـــذارى
فــتلمس جــانب العـــقــد النظيم

فـهـذه أبيات من الشـعـر الرائق يتسق لهـا حسن الصياغة وبساطة الأداء، إلا بيتا واحدا منها يتطرق إليه اللعب.. قل أى الأبيات الخمسة هذا البيت المعيب لا تجد إلا القليل يوافقونك على أنه هو البيت الأخير. والقارئ تبادره منه صورة العذراء الحالية، وهى فى جمال الذعر والدلال، فيسرى إلى نفسه سرور هذا المنظر الجميل، ويخلط بين هذا السـرور و بين سـرور الوصف والمعنى الأصيل. وإنما مـثله فى هذه الخديعة مثل من يشترى الجوهر المزيف بثمن الجوهر الصحيح لأنه ينظر على العلبة صورة عذراء فاتنة. فجمال العذراء الذى تعرضه عليه العلبة شىء حسن، ولكنه إذا حمله على أن يقبل الجوهر المزيف بثمن أعلى من ثمنه المعروف فهو مخدوع فيه، ومأخوذ بحيلة لا يؤخذ بها لو أنه فرق بين اللباب والغشاء.

الشاعر هنا يحتال مثل هذه الحيلة فى تزييف معناه، ويشغلنا بصورة العذراء الحالية عن حقيقة الوصف الذى يراد فى هذا المقـام. فـهـو يصف واديا رويا يقى من الرمضاء بنسيمه البليل ومائه العذب ودوحه الظليل، فلا يكفيه هذا الوصف الذى هو حسب كل محب للطبيعة مشغوف بجمالها الساذج الغنى عن التزويق والتزوير حتى يجعل حصباء الوادى كاللؤلؤ والمرجان ساقطا من عقد منظم.

ولا يكفيه هذا حتى يكون العقد فى جيد حسناء، وتكون هذه الحسناء عذراء، ولا يكفيه هذا حتى يلعب أمامنا لعبته التى تعوزها الأناقة والكياسة، ويغشنا بها غشا محروما من لباقة الحركة وخفة المداراة، فنحن أولا لا نعجب بالحصى فى الوادى الظليل لأنه كاللؤلؤ أو المعادن النفيسة، ولكننا نعجب به إذا استحق الإعجاب لأنه الحصى الذى يحسن فى موضعه. ولو كان أبعد الأشياء عن مشاكلة اللآلئ والمعدن النفيس.

ومع هذا لا نرى ضيرا فى تشبيه الحصى بالدر المنثور. ولا نريد أن نقول إن الشاعر إنما التفت إلى الحصى هنا ليذكر الدر والعقود لا لأنه أعجب به وتنبه لحسنه، ورآه وسما متمما لمياسم ذلك الوادى الذى وصف أدواحه وظلاله، ونعم بمائه وهوائه.

ولا نريد أن نقول إن بعض الشعراء قد جروا على أن يكون كل منظر من المناظر التى يصفونها مشاكلا لشىء من النفائس القيمة والأعلاق الغالية، فالأرض مسك، وعنبر، والحصباء در وجوهر، والشجر زبرجد، والماء بللور إلى آخر هذه الأوصاف المحفوظة والأمثال السائرة. لا نريد أن نقول هذا، ولا نأبى أن يكون الشاعر صادقا فى التفاته إلى الحصى مريدا لذكره، متعمدا لوصفه.

ولكننا إذا لم نقل هذا فـأى ذوق سليم تغيب عنه الشعوذة فى حكاية العذارى يمثلهن لنا الشاعر مروعات لأنهن ينظرن إلى الأرض، فيسرعن إلى لمس جوانب العقد مخافة أن تكون الحصباء من سمطها المبدد وجوهرها المنثور. وأى شعوذة هذه التى تلمح فيها التمويه بارزا من

المبدأ إلى النهاية، فنخدع للمشعوذ لأننا أغمضنا أعيننا وأوصدنا آذاننا، وأنكرنا الحس والعقل لا لأنه بهر العين وضلل الآذان، وخلب الحواس والعقول. فالصورة التى عرضها علينا الشاعر غريبة عن أصل المعنى، كاذبة كل الكذب. ولا فضل فيها للبراعة والطلاوة، وقبولها على أنها معنى صحيح كقبول الجوهر الكاذب إكراما لصور العذارى الحاليات على العلب المزخرفة.

وقد قرأت هذا التقويم مرات متتاليات ومتفرقات، وما أزال أرانى فى حاجة إلى أن أقراة وأتملى فيه حساسية العقاد بجمال الذعر المنتشر فى كثير من النماذج حتى صح أن يقال إنه راسخ فى العقول. وكان العقاد موفقا فيما أظن حين قال إن أكثر القراء يظنون البيت الخامس واسطة العقد وبيت القصيد. فأكثر القراء يرثون هذه الحساسية التى يدعمها الجنس المستور أو غير المستور. وما يزال فريق كبير من القراء يعجبون بشعر لأحمد شوقى يصف فيه قصور أنس الوجود حيث يقول إنها أشبه بعذارى سابحات فى الماء، وقد أبدين بعض أجسادهن الغضة البضة. وكثيرا ما يفتننا الشعراء باستثارة غامضة لأحاسيس الجنس التى تروق القارئ الجائع الذى يأتيه منظر المرأة من حيث لا يحتسب؛ فيخيل إليه أن الجنس عالم مسحور. وخليق بنا إذن أن نصدق العقاد حينما ينبهنا إلى تخييلات الحاجات الأولية التى تلعب بالعقول. ولو قد كان هناك إشباع طبيعى لما عرفنا كيف يكون لمثل هذه الصور بريق متداول بين القراء.

وربما توهم الشاعر وقد ذكر النخل والماء والنسيم أنه بحاجة إلى إثارة تعفيه من شبه الراحة الراكدة فقدم عذراء فاتنة هبطت فى الوادى، وأصابتها الحيرة، وأصبحت محتاجة إلى من يأخذ بيدها أو يطمئنها على حبات العقد النظيم. وربما كان هذا كله قريبا من حلم يقظة يتوهم فيه المرء ما يحتاج إليه محققا بين يديه.

والمهم أن العقاد يشير فى تعليقه إلى ضروب الاستجابات المتوارثة، ومحبة المعادن النفيسة والجواهر الثمنية. وقد اجتمع للعذراء فتنة ثانية هى فتنة الكنز الذى يتراءى فى حلم ثان يكمل الحلم السابق ويزيده جاذبية. عذراء فاتنة من ناحية وجواهر ثمينة من ناحية. وربما سخر الدر لخدمة هذا الجنس المسحور.

ما من شك فى أن العقاد كان يرى فهم الشعر محتاجا إلى مطالعات وملكات وثقافة عميقة، أى أن الشعر العربى القديم يجب أن يقرأ فى ظل ثقافة حديثة. وبعبارة ثانية يجب أن يتم تفسير التراث وتقويمه من خلال خلق جديد.

تمتع العقاد بخصلتين: التعاطف الذى أعانه على الترجمة الشخصية بطريقة غير مسبوقة يشبع فيها إعجابه بالخصائص الإنسانية العالية ولغة القيم الوجدانية على حد تعبيره. والخصلة الثانية هى الشعور العميق بعقبات هذا التعاطف أو الحاجة إلى إنضاجه، ومن ثم دعا بأساليب مختلفة إلى إقامة صرح جديد للفهم يليق بنهضة الشعور بالحرية والتطلع إلى ثقافة إنسانية أفضل. كان العقاد داعيا إلى بلاغة ثانية.

ما أكثر الجهد الذى بذله العقاد على الخصوص. كان العقاد يخاطب المجتمع من خلال الصحافة لا من خلال معهد أو جامعة. ولكن العقاد استطاع دون مبالغة أن يرفع أفق الصحافة، أن يغرس اتجاها عاما، أن يهذب

ضمير القارئ، أن يلفته إلى جمال الحياة من خلال الفن والشعر.

ولم يبق لدى الآن إلا أن أنقب فى بعض مـــا ترك العقاد. كان العقاد يعى طبيعة العقبات أو طبيعة الآراء العامة التى تحول دون نمو الفهم وشفاء النفس. وكان قادرا على أن يحول المسائل الصعبة الباردة إلى قضايا دافئة يستطيع القارئ العام أن يشارك فيها، وأن يعالجها معالجة ذاتية.

والذين يقرءون هذه الآراء، ويتصورون أن العقاد مهموم بتلخيص بعض المقالات فى علم الجمال والنقد مخطئون بعض الخطأ. العقاد مهموم بأن يجعل ما يعرض له جزءا من ضمائرنا، ضمائر القراء العاديين. ومن أجل ذلك ينفعل حين يتحدث، ويوجز، ويعرف ما ينبغى أن يحذف، وما ينبغى أن يثبت، يعرف كيف ينقل الأفكار إلى دنيا التجربة والممارسة والضمير.

كان العقاد يقول إن عامة القراء يتصورون شئون الجمال بمعزل عن الصدق والحقيقة. وربما وجدنا بعض الخاصة ينزعون هذا المنزع، فكيف يغرى العقاد القارئ بالتخلى عن هذا الرأى. إن العقاد يعرف الألفاظ التى تتدافع فى العقل مرتبطة بالصدق أو يعرف الألفاظ التى تتدافع مرتبطة بالكذب أو الغش أو الإثم. ويبدأ الحجاج وقد استثارك بهذا المعجم.

العقاد فى خطاب القارئ العام يعرف أن المقام لا يتيح الدخول فى متاهة تعريف الصدق والحق والجمال. العقاد مهموم بتغيير اتجاه القارئ أو تغيير تعامله مع الظواهر والنصوص والتجارب بوجه عام. هذا شئ يجب ألا ننساه. العقاد ينطلق من عقائد القراء. والقراء منهم من ينخدع بما يبرق فى النظر أو ما يطن فى السمع، فليتقدم العقاد إذن إلينا كى نراجع بعض ما يحدث فى عقولنا، بعض استجاباتنا.

لقد توارث القراء الذين يتناولون الشعر والأدب أن هناك فرقا بين العبارة المحكمة والعبارة الجميلة. وما يزال غير قليل من القراء يقيمون هذا الفرق. جمال العبارة فى ناحية وحقيقتها أو إحكامها من ناحية ثانية، الجمال مرتبط فى عقول كثير من القراء بشيء من المبالغة. ماأكثر ما حدثنا العقاد أننا نكره المبالغة ونحبها، نهجم عليها نظراً وندافع عنها فى قرارة نفوسنا. هذه مسألة شغلت العقاد الذى يريد أن يصحح استجابات الجمهور. العقاد فى كثير من كتاباته يقول لنا إننا مقيدون لا أحرار. يقيدنا ذوق عام شبه موروث. لنلاحظ مرة أخرى أن العقاد سوف يحيل الآن إلى فكرته المحبوبة عن الحرية. ولكن العقاد لا يعرِّف، العقاد يعانى أو يجرب ويتقرب إلى الحوافز والبواعث، ويفاضل بينها العقاد يقول إننا ظللنا وقتا طويلا نعجب بالعقبات، أدخلنا العقبات فى مفهوم الجمال، فانهال علينا سوء الظن أو الخطأ أو الاستجابة غير السليمة. العقبات تعبد أحيانا فإذا استولت على نفوسنا خيل إلينا أن الحقيقة على مبعدة. وتلتقى المبالغة مع العقبة. والمبالغة نفسها صورة من صور العقبات. ولكن كلمة المبالغة لطول إلفها فقدت أو قللت من الشعور بالتجاوز. استعملنا الكلمة كثيرا فأصبح الشعور بالتجاوز هادئا أكثر هدوءا مما ينبغى. أما كلمة العقبات فكلمة حية فى مجتمع يبحث عن الحرية. ولذلك ينبهنا العقاد كثيرا أن كراهة العقبات تبدأ من تعاملنا مع اللغة. نحن نتعامل مع عقبات، نجلها أكثر مما ينبغى، وبعبارة أخرى نحن نقع أسرى الكذب دون

أن نشعر. لا شيء يشي بالكذب من قريب. ولكن العقاد الحاد لا يفتأ يذكرنا باننا على مقربة من ذلك.

اقرأ عبارة حرة لا تستوقف الحس ولا تعطل التفكير والخيال. عبارة تطلق النفس فى هوادة. عبارة تساق بطريقة يسلس معها الشعور بالسماحة والاسترسال. هذا منبت الحقيقة أو الصدق أو السماحة. والعقاد يعرف أن هذه الألفاظ جميعا تتداخل فيما بينها. يعلم العقاد أن الكاتب لا يستطيع أن يعبر عن جمال عبارة دون استعمال الفاظ ذات طابع اخلاقى.

على هذا النحو كان العقاد يؤمن أن حب الحرية ينشأ فى أحضان استعمال اللغة. ولكن العقاد لا يمل من أن يردد ما يكتنف هذا الحب من عقبات.

ما هذه العقبات العالقة فى عقولنا؟ حياتنا مرهقة من بعض النواحى، أو كانت يوما ما مرهقة، وتوارثنا هذا الرهق. ولذلك أخذنا نميل جيلا بعد جيل إلى تمثيل ما يُعنت الحواس. ونحن نعلم أن الكتابة محاكاة وتخييل، ولذلك يصبح هذا الإعنات ضربا من اللعب من ناحية وضربا من التوقير غير المباشر من ناحية ثانية.

ما أكثر ما نبه العقاد إلى أن استعمال اللغة يجب أن يحكم عليه فى ضوء التأثيرات العصبية ما لها وما عليها. هناك تأثيرات أقرب إلى الرعنات أو الإزعاج أو العقبات. وهناك تأثيرات أقرب إلى النشوة والطلاقة والارتياح. يطلب إلينا العقاد أن نصنف اللغة من هذه الناحية صنفين كبيرين. فى أحد الصنفين تخدم الألفاظ المعنى وتريك إياه ولا تريك نفسها، وفى الصنف الثانى تستوقفك الألفاظ وتحجب عنك المعنى.

إن الناس يتصورون الاستجابة الصحية تصورا حسنا، ولكن تقاليد أو مواريث تجعلهم يتجاهلونها إذا تعاملوا مع اللغة.

على هذا النحو يقرب العقاد مسائل القراءة واللغة من القارئ، ويجعل الأدب مسئولا عن تغذية الاستجابات الأساسية أو الحاجات الثانية التى هى فوق الحاجات أو القيود الأولى.

لكن القارئ العام ظل وقتا غير قصير يأخذ أمر الشعر مأخذا سهلا، يفرق على الدوام بين التسلية والفائدة، ويفرق بين الخيال والجد والصحة. والناس إلى وقتنا هذا لا يحاسبون الشاعر على ما يقول ويوسعون له فى الترخيص لأنه شاعر.

والحقيقة أن العقاد كان يعلم أن الأدب الردىء أوسع انتشارا من الأدب القيم، وأن الناس يقللون من شأن الأدب واعين أو غير واعين، ومن ثم يتيحون للأدب الردىء ما لا يتيحونه لأنفسهم فى واقع الحياة. وبعبارة أخرى حارب العقاد مفهوم التسلية كما يتصوره القارئ العربى.

من ذلك أن القارئ بوجه عام ينكر الرقة المسرفة فى الشكوى، وينكر الأنوثة فى الحنان، وينكر الدموع الكثيرة والآهات، وينبذ السرف فى الحزن والبث والشقاء. ولكن الشىء الذى يلفت النظر أن هذا القارئ يرضى لكثير من النماذج التى يقرؤها ما لا يرضاه لنفسه وولده وزوجه وصديقه المفضل. وربما أعجبته قصيدة كثر دمعها وتذللها واستعطافها. ولكنه لا يطيق أن يكون هذا النموذج ولا يرضاه.

هذه المفارقة بين سلوك القارئ العربى وذوقه فى استحسان الشعر ذات مغزى، فالشعر فى أعماق نفس القارئ، والأدب بعامة، شىء ليس ذا حظ كبير من الجد والثقة والصدق. ولم تدرس هذه المفارقة حتى الآن. والمهم هو أن ميول القراء كانت موضوع ملاحظات العقاد. درسها ووجهها وعنف فى إصلاحها فى بعض الأحيان.

للقراء على الأقل فى الثلاثينيات مزاج أو أمزجة. من هذا المزاج أنه يستحسن كل شعر يعبد فيه المحبوب. والقارئ بداهة لا يعبد محبوبه. ولكن الشعر له تقاليد، وله قدرة على أن يزين القبيح، ويعرضه فى صورة الحسن. وهذا ما لاحظه الجاحظ ولم يشدد فى إنكاره. ولكن العقاد كان صارما متوقد الإحساس الأخلاقى، وكان فى الوقت نفسه يلاحظ أن المزاج الموروث هو العبودية. والعبودية ألوان منها الحزن الذى لا آخر له، ومنها الرقة والاستسلام الذى لا يعرف أثارة من غضب أو إيلام.

كان الشاعر فى رأى العقاد مسئولا عن تضليل القارئ العام، وكان يعلم أن القارئ رجل متواضع لا يتاح له أن يعامل الزهر والبلابل والغدران والكواكب، ولا يتاح له الثغور والعيون والقبلات والخدود والكئوس والأشواق. وقد يحسن الشاعر استخدام هذه الألفاظ فتبرق فى عين القارئ المحروم، وسرعان ما يستحيل الشعر إلى جنة وهمية لا تنال إلا على صفحات القصص والدواوين. ولكن العقاد حريص على القارئ والفن جميعا. وهو يعلم أن حاجة القارئ أكثر من حاجة الخبير الناضج. ومن أجل ذلك دافع عن القراء المضَلَّلين، وسمى الشعر الذى يروج للإشباع الوهمى باسم الشعوذة.

القارئ العام قد عبث به التعليم الردىء. والعقاد كان يؤمن إيمانا راسخا بأن هذا التعليم منتشر غائر فى الأعماق. وقد توارث القراء والنقاد استعمالات خاصة لكلمة المعنى. وأصبح السؤال المتبادر عما يقصدونه بهذه الكلمة من أوجب الواجبات. لكن لا أحد يحلل الاستجابات، ولا أحد يهتم بتحليل الاستعمالات والقضايا الشائعة. ولم يخطر لأحد أننا مولعون بحكم الوراثة أن نترجم ما نقرؤه إلى نوع من الحكمة أو ضرب من الاعتبار. وفى بعض الأحيان يكون السؤال عن معنى نص أو بيت حنينا إلى هذا الضرب من التأملات.

القارئ محتاج إلى استبطان نفسه من ناحية، محتاج إلى معلم أمين من ناحية ثانية. القارئ يسلم، لاعتبارات كثيرة، أن الحكمة والاعتبار خلاصة كل تأمل. وبعبارة أخرى يبحث عن بعض الإطارات. القارئ تعود لأسباب لا داعى لذكرها أن ينقل كل شىء من معجم النفس المفردة إلى معجم الجماعة. وكأن النفس المفردةلا تستحق أن تعيش بمفردها بمعزل عن الحكمة والاعتبار والجماعة. القارئ منذ وقت بعيد نافر من الفردية الحميمة إلا أن تكون هذه من قبيل الملهاة أو ملاحة الطفولة التى تقبل وترفض فى آن.

نبه العقاد إلى أن لفظ المعنى لفظ سيئ من بعض النواحى لأنه مقرون بمطالب خارجية دخيلة، وربما لا يكون هذا المعنى أكثر من حالة نفسية لا تترجم ولا تلخص ولا تصاغ فى مثل، ولا تنقل إلى دائرة القضايا المتعارفة بين الناس فى ملا الأندية والاجتماع.

وبعبارة أخرى كانت وقفات العقاد دروسا عملية فى استبطان النفوس، ودروسا فى تحذير القراء من تحويل

حالات النفوس إلى ما نسميه معانى وأغراضا فالمعانى والأغراض قد يقصد بها نوع من الولع بالإثبات أو الإسناد أو الإخبار أو الحكم على حين لا يهتم الشاعر أحيانا بأكثر من تحسس البطانة الداخلية التى تتسامى على كل إثبات صريح. هذه حالات الحرية التى كان يتعقبها العقاد ويسميها بأسماء متفاوتة.

من الواضح أن هذا النحو من التأملات كان صالحا لمواجهة طائفة متنوعة من القراء المتخصصين وغير المتخصصين، لا ريب كان العقاد يؤمن أن التقريب بين القراء ضرورة اجتماعية يجب أن تؤخذ فى الحساب، وكان يؤمن أن قراءة الشعر مثل صالح يمدنا بمستوى الثقافة العامة وحوائل الفهم فى زمن لا يريد فيه أكثر الناس الانصياع لقادة الفكر والتوجيه. والرجل الرشيد يظن، خلافا لذلك، أن فهمه معرض للكلال، وأنه محتاج إلى قدر من سوء الظن يعصمه من الغرور، والانزلاق إلى هاوية الفردية التى تنكر على الآخرين التدخل فى حرمها القدسى متناسية مدخل الجماعة فى بنائها شاءت أم أبت. وبعبارة أخرى إن فكرة التأويل الشخصى لا تستقيم دون اعتبار لفكرة أكبر هى الحقوق والواجبات. ولا حق أكبر من حق التواصل البناء. لقد نبهنا العقاد العظيم إلى الوراثات غير المنظورة التى تعمل فى تفهمنا، ونبه النقاد المشتغلين بالأدب إلى ضرورة تجاوز النطاق الضيق الذى يعيشون فيه. لا شىء ألزم من الاشتغال بالفهم وسوء الفهم وإدخال الأدب فى عباب اللغة وعباب الظواهر الاجتماعية التى تتحكم فى الأدباء وغير الأدباء.



عباس محمود العقاد

قصـائـد*

السـماء :

يا للسماء البرزة المحجوبة

أعجبُ ما أبصرتُ من أعجوبة

تروعنا أنجمها المشبوبة

تهولنا قبتها المضروبة

كأنها الهاوية المقلوبة

كأنها الجمجمة المنخوبة

تهمس فيها الذِّكَرُ المحبوبة !

العقاب الهرم :

يهُمُّ ويعييه النهوض ، فيجثم

ويعزم ، إلا ريشَه ، ليس يعزم

لقد رنَّق[1] الصرصور وهو على الثرى

* اختارها أحمد عبد المعطى حجازى.

(١) طار طيرانا خفيفا.

مُكِبٌّ ، وقد صاح القطا وهو أبكمُ

يلملم حدباء[٢] القُدامى كأنها

أضالعُ فى أرماسها تتهشم

ويثقله حمل الجناحين بعد ما

أقلاّه وهو الكاسر المتقحِّم

جناحين لو طارا لنصَّتْ فدوَّمت[٣]

شماريخ رضوى ، واستقلَّ يلملَمُ

ويلحظ أقطار السماء كأنه

رجيم[٤] على عهد السماوات يندم

ويغمض أحيانا، فهل أبصر الردى

مُقِضًّا عليه؟ أم بماضيه يحلم؟

إذا أدفأته الشمس أغفى وربما

توهمَّها صيدا له وهو هيثمُ [٥]

لعينيك يا شيخ الطيور مهابةٌ

يفر بغاث [٦] الطير عنها ويُهزم

---

(٢) القدامى هى القوادم أو الريش الكبير الظاهر فى جناح الطائر، عكس الخوافى وهى الريش الصغير غير الظاهر. والأرماس القبور.

(٣) نصَّت : ارتفعت وحلَّقت. ورضوى ويلملم جبلان. والشماريخ القمم. يقول إن جناحاه لو ارتفعا، لارتفعت معه وحلقت قمم الجبال.

(٤) الشيطان الذى طرد من السماء عقابا على عصيانه.

(٥) الهيثم العقاب الصغير.

(٦) البغاث ضعاف الطير.

وما عجزت عنك الغداةَ وإنما

لكل شباب هيبةٌ حين يَهرم

بين العقل والجنون :

ليس بين الجنون والعقل إلا

خطوتا سائرٍ، فحاذر وأمسِك

أول الخطوتين نسيانُك الناس،

وأما الأخرى فنسيانُ نفسِك

رثاء طفلة :

زهـــرةٌ كـــان وجـــهُهـــا نـــورَ قـــلـــبـــى ونـــاظـــرى

حـــملتـــهـــا يـــد الـــردى حـــملَ مـــن لـــم يحـــاذرِ

فـــثـــوراتٌ ولـــم يـــزل عَرفُهـــا [٧] مـــلء خـــاطرى

يا ضـــيـــاءً تضـــمنتـــه بطـــــــونُ الـــديـــاجـــــرِ

قـــد أجنُّوك [٨] فـــى الثـــرى يا جنـــينَ الضـــمـــائرِ

فـــا لزمى الرمـــس حـــين لا حُلـــمَ فـــى عـــين بـــاصرِ

(٧) الرائحة الطيبة.

(٨) أخفوك.

فــــإذا أقـــبل الــدجــى وغـــفـــا كـــل ســـاهرِ
فـــاطرقـــينا مـــع الكـرى حلُمـــاً غـــيـــر نافـــرِ
وصِلِـــىِ عـــيـــشك الـــذى كـــان أحـــلامَ ســـاسرِ[٩]
وامـــرحـــى فـــى صـــدورنا واضـــحكى فـــى الســـرائرِ
ثـــم عـــودى إذا الصـــبـــــاح تجـلًى فـــبـــاكـــرى
إن صـــعـــبـــاً عـلـى الصـــغـــارِ احـــتـــبـــاسُ المقـــابرِ

القمارى العارفة :

ملأت دارى القماريُّ غناءَ
ويحها ! هل يكشف الطيرُ الغطاءَ
عرفت عندى ربيعا بعدما
رهبت من ظلمة الدار الشتاءَ
عرفتنى العام أم كانت هنا
كلَّ عامٍ تمنح الدار الولاءَ
لم أكن أحفلها حتى إذا
صدح الحبُّ تسمَّعتُ الغنَاءَ

(٩) غافل.

ثرثارة :

أراك ثرثارةً فى غير سابقةٍ

فهاتِ ماشئتِ قالاً منك أو قيلا

ما أحسن اللغو من ثغر نقبِّلُهُ

إن زاد لغوا لنا زدناه تقبيلا !

الصِّدار الذى نسجته :

هنا مكانُ صدارك — هنا هنا فى جوارك

هنا هنا عند قلبى — يكاد يلمس حُبى

وفيه منك دليل — على المودة حسبى

ألم أنل منك فكره — فى كل شكَّةِ إبره

وكل عَقْدة خيطٍ — وكل جرةً بكْره

هنا مكان صدارك — هنا هنا فى جوارك

والقلب فيه أسيرٌ — مطوَّقٌ بحصارك

هــذا الصـــدار رقـــيبٌ   عــلى الفـــؤاد قـــريبٌ
سليــــه هــل مـــرَّ منـــه   إلــىَّ طيـــفٌ غـــــريبٌ

نســـجـــتـــه بيـــديك   عـــلـــى هـــدى نـــاظـــريـــك
إذا احـــتـــوانى فـــإنى   مـــازلت فـــى إصـــبـــعـــيك

الحانُ والمسجد :

تريدين أن أرضى بك اليوم للهوى
وأرتادَ فيك اللهوَ بعد التعبد
وألقاك جسما مستباحا، وطالما
لقيتك جَمَّ الخوف، جَمَّ التردد
رويدكِ، إنى لا أراكِ مليئةً
بلذةِ جثمانٍ، ولا طيبِ مشهد
جمالُك سُمٌّ فى الضلوع، وحسرةٌ
ترد مهادَ الصفوِ غيرَ ممهَّد
إذا لم يكن بدٌّ من الكاسِ والطِّلى
ففى غير بيتٍ كان بالأمس مسجدى

حلم الأبد :

أ أ هواك جسما علا وانفرد

وفتنة حسنك هذا الجسد

وما فيه من نزوةٍ لا تُحدَّ ؟

بُنيَّةُ كوني كما قد خُلقتِ

فأنت كما شاءك الله أنتِ

وما شئتهُ أنا حلمُ الأبد!

آه من التراب : *

أين في المحفل ميٌّ ياصحاب؟

عودتنا ها هنا فصلَ الخطاب

عرشها المنبر موفوعُ الجناب

مستجيب حين يُدعى مستجاب

أين في المحفل ميٌّ ياصحاب؟

سائلوا النخبةَ من رهط الندىَّ

أين ميٌّ؟ هل علمتم أين ميَّ

* مقاطع من رثاء العقاد للكاتبة ميّ زيادة.

الحديث الحلو واللحن الشجىّ

والجبينِ الحر والوجه السنىّ

أين ولّى كوكباه؟ أين غاب؟

أسف الفنّ على تلك الفنون

حصدتها وهى خضراء السنون

كلُّ ما ضمته منهن المنون

غصص ماهان منها لا يهون

وجراحاتٌ، ويأسٌ، وعذاب

شيمٌ غُرٌّ رضيَّاتٌ عِذاب

وحِجًى ينفذ بالرأى الصواب

وذكاءٌ ألمعى كالشهاب

وجمالٌ قدسىٌّ لا يُعاب

كل هذا فى التراب؟ آه من هذا التراب

كلّ هذا خالدٌ فى صفحات

عطرات فى رياها مثمرات

إن ذوت في الروض أوراق النبات

رفرفت أوراقها مزدهرات

وقطفنا من جناها المستطاب

من جناها كل حسن نشتهيه

متعة الألباب والأرواح فيه

سائغ مُيِّزَ من كل شبيه

لم يزل يحسبه من يجتنيه

مفردَ المنبت معزولَ السحاب

الأقاليم التى تنميه شتًّى

كل نبت يانع ينجب نبتا

من لغات طوفت فى الأرض حتى

لم تدع فى الشرق أو فى الغرب سمتا

وحواها كلُّها اللُّبُّ العجاب

أتراها بعد فقد الأبوين

سلمت فى الدهر من شجو وبين

وأسى يظلمها ظلم الحسين
ينطوى فى الصمت عن سمع وعين
ويذيب القلب كالشمع المذاب

أتراها بعد صمت وإباء
سلمت من حسدٍ أو من غباء
ووداد ٍكلُّ ما فيه رياء
وعداءٍ كلُّ ما فيه افتراء
وسكونٍ كلُّ ما فيه اضطراب

ردَّ ما عندك يا هذا التراب
كلَّ لُبٍّ عبقرىٍّ أو شباب
فى طواياك اغتصابٌ وانتهاب
خُلقا للشمس أو شم القباب
خلقا لا لانزواء واحتجاب

ويْك! ما أنت بَرادٍّ ما لديك
أَضيَّعُ الآمالَ ما ضاع عليك

مجدُ مىً غير موكولٍ إليك

مجدُ مىً خالصٌ من قبضتيك

ولها من فضلها ألفُ ثواب

الفنـــادق :

حَسْبُ الفنادق أن تذكِّرَنا

مَرَّ الفناءِ بكل من يحيا

تبدو الوجوه لعين عابرها

وتغيب عنه كأنه رؤيا

فى كل توديعٍ وتفرقةٍ

شىءٌ من التوديع للدنيا



محمود أمين العالم





منذ البداية، كنت أختلف مع عباس محمود العقاد سياسيا، أكثر ما كنت اختلف معه فكريا. فعندما أخذت أتعرف على بعض كتبه فى الأربعينيات، كان هو قد خرج من حزب الوفد، وأصبح من أشد الداعين والمتحمسين للحزب السعدى، حزب الأقلية المتواطئة مع الملك فؤاد، والمهادنة للاحتلال البريطانى انذاك. وادركت أنه قد تخلى عن موقفه البطولى القديم، عندما «قف فى أوائل عام ١٩٢٨ فى جلسة من جلسات البرلمان فى عهد الوزارة الوفدية، كانت مكرسة للتصدى لما كان يقوم به الملك والمندوب السامى البريطانى من مؤامرات ضد الدستور، وقف العقاد فى هذه الجلسة وقال كلمته التاريخية: «**إن الأمة على استعداد لسحق اكبر راس فى البلد يخون الأمة ويعتدى على الدستور**» وكان المقصود بالطبع الملك فؤاد. ولقد اقتضته هذه الكلمات تسعة أشهر من الحبس بين ١٣ أكتوبر و١٨ يولية عام ١٩٣١، عندما حل البرلمان ورفعت عنه الحصانة البرلمانية وجاءت حكومة صدقى باشا. على أنه خرج من سجنه شامخا يعبر عن تجربته في كتابه الجميل عن عالم السدود والقيود. وانعكس هذا بشكل رمزى فى بعض شعره. فأين عباس محمود العقاد هذا من عباس محمود العقاد فى الأربعينيات التى كانت تغلى فيها مصر بالنضال المتوهج والفكر الجديد ضد الاحتلال البريطانى والملكية وتتطلع إلى الديمقراطية والتقدم الاجتماعى والتحرر الوطنى؟!

على أن اختلافى السياسى مع العقاد آنذاك لم يكن يطغى على إدراكى بأنه واحد من أكبر مفكرينا، وصاحب مدرسة جديدة فى النقد الأدبى، وشاعر له طابع خاص. فلقد كانت مكتبة شقيقى محمد شوقى أمين عامرة بأغلب

كتب العقاد، التى كنت استمتع استمتاعاً كبيراً بقراءة بعضها، وإن كنت اختلف مع بعضها الآخر اختلافاً كبيراً كذلك. ولهذا كان يقوم فى نفسى دائماً نحو العقاد إحساس ملتبس يختلط فيه التقدير العميق له بالإختلاف الحاد معه. وكنت فى الحقيقة أتطلع دائما إلى اللقاء به فى مجلسه الثقافى الأسبوعى الذى كنت أسمع عنه ونتناقل بعض أخباره. ولكن حدث ما جعل هذا اللقاء أقرب إلى المستحيل. ففى بداية عام ١٩٥٤ كتب الدكتور طه حسين فى جريدة الجمهورية مقاله المشهور حول صورة الأدب ومادته، وقمنا د. عبد العظيم أنيس وأنا بالرد عليه فى جريدة المصرى بمقال بعنوان «**الأدب بين الصياغة والمضمون**». وهكذا نشبت بين الدكتور طه حسين وبيننا معركة أدبية امتدت إلى مقالات أخرى على أننا كنا نختلف مع د. طه حسين فى جرائد الصباح ونلتقى به فى جمعية الأدباء فى المساء، فيستقبلنا بمودة، ونقول نحن له «**لقد علمتنا يا استاذنا أن نختلف معك**». على أننا فى مقالنا الذى رددنا فيه على مقال د.طه حسين، كنا نسعى للتمييز بين المعنى وبين الوحدة العضوية فى الشعر. وضربنا مثلا على ذلك ببيت قديم من الشعر كان يرى فيه العقاد انه يساوى الف قصة واستخلصنا من هذا انه لم يكن يدرك الوحدة العضوية فى الشعر ويقف عند حدود المعنى. للاسف حدث خطأ فى النشر، فبدلا من التعبير «**الف قصة**» كان المنشور «**الف قصيدة**». وثار العقاد، وغض النظر عن كل ما جاء فى مقالنا، متوقفاً عند ما قلناه عنه بانه لم يدرك الوحدة العضوية للعمل الأدبى. وكتب فى جريدة أخبار اليوم مقالاً بعنوان «**إلى أدعياء التجديد.. اقرءوا ما تنتقدونه**» يؤكد فيه أن ما نقول به عن الوحدة العضوية ليس جديدا فقد قال به منذ اربعين عاماً مستشهداً ببعض كتاباته القديمة. ولكنه لم يكتف بهذا، وإنما راح يسفّه كلامنا ثم ينتهى مع ذلك إلي القول «**إننى لا اناقشهما وإنما اضبطهما إنهما شيوعيان**». وكان ردنا فى الحقيقة توضيحا لما سبق أن قلناه، فهو قد قال بالبنية الحية للشعر، ولكنه فهم من هذه البنية الحية، الوحدة المعنوية أو وحدة الموضوع لا الوحدة العضوية، مستشهدين ببعض اقواله وتطبيقاته النظرية وبشعره كذلك. ولم يكن يخلو ردنا كذلك من السخرية الحادة.

ولقد قامت معركة اخرى بعد هذه المعركة، قادها العقاد ضد حركة الشعر الجديد، معلنا رفضه القاطع له، مترجما هذا ترجمة عملية بتحويله قصائد صلاح عبدالصبور، وأحمد عبد المعطى حجازى، «**إلى لجنة النثر للاختصاص**»!.

المهم أن الهوة ازدادت اتساعا بين العقاد وبينى، إلى حد اننى كنت ذات يوم على وشك زيارة والدتى المريضة مع شقيقى المرحوم محمد شوقى أمين، فاعتذر لى أخى شوقى قائلاً: إن العقاد سوف يصحبنى فى هذه الزيارة، ومن الأفضل الا تأتى انت كذلك، تجنباً للحرج».

ولكن حدث اننى كنت مسئولا عن الإعداد للمؤتمر الثانى للأدباء عام ١٩٥٧ بالقاهرة. وكان على أن أعرض ما انتهيت إليه من موضوعات ومداخلات ونظام ودعوات على لجنة من كبار ادبائنا كان من بينهم د. طه حسين والأستاذ عباس محمود العقاد. وكان اجتماع اللجنة فى المجلس الأعلى للآداب والفنون فيما اذكر. ذهبت إلى الاجتماع فى حالة من القلق والتوجس ما كان يخفف منها إلا علمى بوجود د. طه حسين وبأن الأستاذ يوسف

السباعي سوف يرأس الاجتماع. هكذا كان لقائي الأول مع العقاد. على اني أذكر أنه كان لقاء مودة، وإن تكن مودة صامتة. ما زلت أذكر كيف بدأ الاجتماع بمباراة شعرية طريفة بين د. طه حسين والأستاذ العقاد. كان د. طه حسين يبادر بشطر من بيت شعري، فلا يلبث العقاد في لمح البصر أن يكمله. كان العقاد لماحا، لطيفا، مرحا مما أزاح، عن نفسي صورته القديمة التي استقرت بها، فضلا عن قلقي وتوجسي. وأخذت أعرض ما قمت به من جهد للإعداد للمؤتمر، ومن مقترحات بشأن تنظيمه، في جو من التفهم والمودة والاتفاق.

على اني خرجت من هذا الاجتماع وقد تضاعف الالتباس في نفسي حول شخصية العقاد: هذا العملاق الشامخ المتعالي المعتد بنفسه الذي كنت أستشعره في كتاباته بل في بعض أشعاره، وهذا الإنسان الرقيق المرهف الدمث الذي التقيت به أخيراً والذي طالما أحسست برقته ورهافته في بعض أشعاره العاطفية. هل كان مجرد التباس في نفسي أم هو ازدواج كذلك في شخصية العقاد، وفي بنائه النفسي؟ فشخصيته وأغلب كتاباته يغلب عليها طابع التشدد والتحليل العقلي لمختلف الظواهر الأدبية والاجتماعية والنفسية بوجه خاص. وينعكس هذا الطابع العقلي على لغته التي تبلغ أحيانا حدا كبيراً من التجريد بل والتعقيد. حتى روايته اليتيمة سارة، تكاد أن تكون تحليلا عقلياً للمشاعر والمواقف النفسية في أغلب صفحاتها. وفي مواجهة هذا، هناك شعره العاطفي، بل أشعاره التي يصوغها حول أمور بسيطة للغاية، وجزئية وحسية للغاية، والتي يذوب فيها أحيانا عذوبة ورقة. بل نقده للشعر، ومدرسته الخاصة في النقد، مدرسة الديوان التي تجمع بينه وبين محمد عبد القادر المازني، بل أستطيع أن أضم إليهما - من حيث طبيعتها الفكرية - عبد الرحمن شكري، وغربال ميخائيل نعيمة. كان الوجدان، والتجربة الشخصية والحيوية هي دعوتها التي يلخصها قول العقاد:

والشعر السنة تمضي الحياة بها
إلى الحياة بما يطويه وجدان
ما دام في الكون ركن للحياة يرى
ففي صحائفه للشعر ديوان

أو في جملة واحدة: «**إن الشعر وجدان**».

ولكننا عندما ننتقل من نظرية العقاد الشعرية إلى تطبيقه النقدي على شعر يكاد يختفي الوجدان، ونعود إلى مناقشة المعاني ومحاكمتها محاكمة عقلية منطقية، فضلا عن المحاكمة اللغوية الجزئية والشكلية أحيانا، بل تكاد تختفي هذه النظرية الوجدانية للشعر في أغلب أشعاره التي يطغى عليها الطابع العقلي، لابمعنى الفكر في الشعر، وإنما الصياغة العقلية للمعاني الشعرية.

ما أردت هنا أن أدخل في دراسة لنقد العقاد ولشعره، وإنما أردت أن أبيّن فحسب ما استشعره في العقاد إنسانا وكاتبا ومبدعا، من ازدواجية في بنيته التعبيرية والوجودية عامة، ولعل هذه الازدواجية بين العقلانية والحسية، بين التجريد والحيوية بين الشموخ والبساطة، بين العملاق ذي الجبروت والشاعر الرقيق الرهف، هذه الازدواجية هي التي دفعتني إلى ملاحظة اهتمام العقاد بالشيطان أو الشياطين أو بإبليس في بعض ما يكتب. ماذا يعني الشيطان عند العقاد؟ هل هو الشر المطلق، أم هو الشر المعادل للخير؟ أم هو القدرة الفائقة على الفعل؟ أم هو القدرة الفائقة على التمرد؟ ألم

يتمرد على الله! هل للشيطان وجه واحد، دلالة واحدة؟ أم له أكثر من وجه وأكثر من دلالة؟ أم لعله مزدوج الطبيعة؟ هل هناك فى كتابات العقاد ما يمكن أن يقترب من صورة من هذه الصور للشيطان؟ ولكن أى صورة؟ هل صورة الشر المطلق؟ أم العملاق القادر؟ أم الرافض المتمرد؟ أم الكائن الحى ذو الطبيعة المزدوجة؟ ألا تفضى بنا هذه الأسئلة إلى ضرورة الانتقال فوراً إلى الشيطان فى كتابات العقاد؟.

نستطيع أن نحصر أبرزها فى كتابين هما:

١ - عرائس وشياطين.

٢ - إبليس.

وأن نحصرها فى ثلاث قصائد هى:

١ - سباق الشياطين.

٢ - انتحار إبليس.

٣ - ترجمة شيطان.

أما «عرائس وشياطين [مجموعة أعلام الشعر، لعباس محمود العقاد - دار الكاتب العربى - بيروت: ١٩٧٠].

فهى مختارات من الشعر العربى والعالمى وهى على حد قول العقاد - فى مقدمة كتابه «من وحى العرائس ذوات الشياطين أو من وحى الشياطين ذوى العرائس»، فالشعر عنده إما أن يكون من وحى العرائس أو من وحى الشياطين. ولقد اختار الأوروبيون - كما يقول - أن يتلقوا وحيهم من عروس، واختار العرب أن يتلقوا وحيهم من شيطان. ولا اختلاف بينهم فى نهاية المطاف كما يقول العقاد فى الخطوة الأولى. فنهاية العروس أن تعمل بشيطان ونهاية الشيطان أن يعمل بعروس، وما نظنهما - كما يقول - عملا قط منفردين فى فؤاد إنسان. لعله يقصد هنا الذكر والأنثى لتمثله بالرجز العربى المشهور:

إنى وكل شاعر من البشر

شيطانه انثى وشيطانى ذكر

المهم أن هناك ازدواجا بين الرجولة والأنوثة فى نفس كل شاعر لواخذنا الكلام على ظاهره، أو أن هناك ازدواجا وتواحدا بين الشياطين العربية والعرائس الغربية فى قلب كل شاعر إنها وحدة الشعر فى قلب كل إنسان، ووحدة كل الناس فى قلب الشعر. على أن الأمر لايمكن أن يقف عند هذا الحد. هل يمكن للشيطان الذى يلهم الشعر أن يكون قبيحا؟ يقول الشاعر الفارسىّ سعدى: بل إن الشيطان نفسه جميل، وهو يقوى القلوب بجماله، وإن أبناء آدم هم الذين مسخوه لأنه حرم أباهم الفردوس فحرموه الجمال، وعلى حد قول الشيطان: «سلبْتـهُم السماء فسلبونى الجمال». ولكن ألا يهبهم هو الجمال كذلك؟ كيف؟.

وهكذا تجوب بنا مختارات العقاد الشعرية فى هذا الكتاب بين اسخيلوس وقيس بن الملوح وسعدى وريلكه وكثير عزة وسوفوكل والشريف الرضى وأبى العتاهية وليسينين الروسى، وأبى الفرج الأصفهانى وفيرلين والفرزدق وبشار بن برد وعشرات غيرهم من مختلف الثقافات والتواريخ، قد نجد بينهم من يكشف عن جمال الشيطان كسعدى، ومن يهجوه كالفرزدق، ومن ترفرف أجنحته بيت يقين الحلم وأحلام الواقع، على أن أشعارهم جميعا على اختلافها وتنوعها وازدواجية وتواجد

عرائسها وشياطينها - على حد تعبير العقاد - هى خير ما يقرب الإنسان إلى قلب الإنسان.

على أننا فى كتابه الآخر (إبليس). كتاب الهلال - مارس ١٩٦٧.

لن نجد إلا شيطان الفرزدق، ولكن بمستوى أرقى من المستوى الذى تعامل به الفرزدق مع شيطانه. فالعقاد يبدأ كتابه هذا قائلاً: «يوم عرف الإنسان الشيطان كانت فاتحة خير»، «فقد كانت معرفة الشيطان فاتحة التمييز بين الخير والشر. ولم يكن بين الخير والشر من تمييز قبل أن يعرف الشيطان بصفاته وأعماله وضروب قدرته وخفايا مقاصده ونيّاته» وكتاب «إبليس» هو فى الحقيقة من أنضج كتب العقاد وأمتعها. وبرغم عنوانه المحدد فهو كتاب فى تاريخ الأخلاق الإنسانية كما تطورت بتطور الحياة الاجتماعية فى مختلف المجتمعات. وهو يجعل من إبليس نموذجا للشر فيأخذ فى متابعة دلالات الشر المختلفة منذ القبائل البدائية الأولى، وعبر الحضارات المختلفة كالحضارة، المصرية والهندية وحضارة ما بين النهريْن والحضارة اليونانية، ثم دلالات الشر فى الأديان المختلفة اليهودية والمسيحية والإسلام، فضلا عن متابعته لعلاقة الشيطان أو الشر بالفنون والآداب المختلفة وبخاصة الأدب العربى، ودلالة الشر فيها جميعا. والكتاب فى مجمله هو دراسة تفصيلية للمقارنة بين الأديان والعقائد والأيديولوجيات المختلفة. وفى نهاية الكتاب ينتقد العقاد المحاولات العلمية لدراسة الحقائق الوجدانية والقيم الروحية. وهو يوجه نقده الحاد فى النهاية بوجه خاص إلى المادية الاقتصادية التى لاتؤمن بإله غير الفلوس، والتى ترى «أن احتكار الفلوس هو الذى يخلق الأديان والأفكار ويقيم القيم ويرفع الطبقات.

وأنه إذا جاء الوقت الذى ينقضى فيه احتكار الفلوس زالت الطبقات وخلا المجتمع من السادة أبداً سرمداً بغير انتهاء» (ص٢٢٥) ولهذا فهو يكاد يرى فى هذه «الديانة المادية الاقتصادية» إبليس عصرنا! ومصدر هذا الحكم الذى يصدره العقاد على ما يسميه بالمادية الاقتصادية.. وهو يقصد بها الماركسية - إنه يتصور أن الماركسية ترى أن الاقتصاد هو خالق كل القيم فى المجتمع وأنها تقول بالحتمية الاقتصادية وأنها تعنى الرفض المطلق لكل القيم الروحية والوجدانية. وهو مفهوم مغلوط غالب سائد فى كثير من كتب العقاد، بل هو مفهوم سائد عند كثير من مفكرينا، برغم العديد من الكتابات التى تدحض هذا المفهوم. وليس هنا مجال لمناقشة هذا، لأنه فى الحقيقة يدخل فى الفلسفة العامة للعقائد التى تحتاج إلى دراسة مستقلة. وحسبى أن أشير بشكل عابر بأن هذا الكتاب قد صدر فى كتاب الهلال عندما كنت رئيسا لتحرير كتاب الهلال لفترة محدودة قبل انتقالى إلى دار الكاتب العربى. على أن كتاب إبليس كتاب قيم وممتع حقاً سواء اتفقنا أو اختلفنا مع بعض أفكاره فهو يقدم ملحمة تاريخية لدلالة الشر فى تطور المجتمعات والعقائد البشرية.

على أننا فى كتاب «إبليس» نجد العقاد يشير إلى محاولات له سابقة للكتابة عن الشياطين. ففى كتابيه **«الفصول» و«مجمع الأحياء»** قارن فى بعض مقالاته بين الكائنات الخفية وعجائب المخلوقات وعن الأساطير بين اللغات المختلفة الأوروبية واللغة العربية، ويضيف بأنه أحس بالحاجة إلى تصوير بعض العواطف بصورتها الشعرية التمثيلية فأخذ فى وقت واحد فى نظم قصيدة عن **«سباق الشياطين»**.

وقد سبق أن أشرنا إليها فى حديثنا عن الشيطان فى شعره.

كما أخذ فى تأليف كتاب أسماه **«مذكرات إبليس»** خصص كل فصل من فصوله لغواية من الغوايات، كالعشق الأثيم والسرقة والبغى والطمع وسائر هذه الآثام التى تذكر كلما ذكر الشيطان. وكان ذلك حوالى عام ١٩١٢ بعد الاطلاع على ملاحم الغرب وأساطيره كما يقول (ص٢٠٢) ولكنه لم ينجز من **«مذكرات إبليس»** غير فصل واحد من فصول **«الأعور بن إبليس»** الموكل بالعشق الأثيم ثم توقف، وتحول بعد الحرب العالمية الأولى إلى كتابة قصيدة هى **«ترجمة شيطان»**. ولاندرى هل نشر الفصل الذى أشار إليه من فصول الأعور بن إبليس أم لا. وهكذا كان اهتمام العقاد بالكتابة عن الشيطان اهتماماً مبكراً. ويبدو أنه لم يكن اهتمام العقاد وحده، بل كان اهتمام الكتاب العرب بعد الحرب العالمية الأولى. يقول العقاد: «وحوالى هذا الوقت ألف صديقنا الشاعر العبقرى الأستاذ عبد الرحمن شكرى كتابه النثرى الذى سماه **«حديث إبليس»** ثم يشير العقاد إلى محاولات أخرى منوعة فى نفس الموضوع وإن لم تكن على مستوى كبير من الجودة، ظهرت فى مصر وفى غيرها من البلاد العربية. ثم يشير إلى ديوان **«عبقرية»** للشاعر شفيق معلوف الذى صدر عام ١٩٣٦ ثم إلى قصة **«الشهيد»** لتوفيق الحكيم التى صدرت عام ١٩٥٣ (ص٢٠٣).

ولقد حاول العقاد تفسير ظاهرة الكتابة عن الشيطان فى هذه المرحله بما قاله فى مقدمة قصيدته **«ترجمة شيطان»** يقول العقاد: «ولقد نظمت هذه القصيدة فى أواخر الحرب العظمى فكل ما فيها من الألم واليأس فهو لفحة من نارها وغيمة من دخانها» (ديوان العقاد - مطبعة المقتطف والمقطم بمصر سنة ١٩٢٨ ص٢٣٨). وتفسير العقاد تفسير غامض فى الحقيقة وإن كان يوحى بما سببته الحرب العالمية الأولى من أهوال وما كشفت عنه من رذائل وجرائم من ناحية، وقدرات فائقة من ناحية أخرى. على أنى كنت أعتقد أن هذا الاهتمام بمعالجة موضوع الشيطان فى هذه المرحلة، كان تعبيرا عن بروز الأنا الذاتية والرغبة فى الوعى بها والكشف عن دفائنها وخباياها وطبائعها الخاصة. إنه نوع من الوعى النقدى للذات فى مرحلة تاريخية من التحول القومى والاجتماعى. وربما لهذا نجد عبد الرحمن شكرى يقول فى مقدمة كتابه **«حديث إبليس»**:

«وهذا الكتاب فيه شىء كثير من البحث النفسى والتساؤل والتفكير والتعبير عن حركات النفس وبواعثها. (....) فهو يعبر عن تلك الدنيا التى فى كل نفس، ففى فصل نصيحة إبليس مثلا ترى تحت السخر المودع فى هذا الباب ما أرمى إليه من معائب النفوس الجامدة القبيحة التى تشبه مباول الطرق، وقد جعلت إبليس ينصح بما ينبغى الانتهاء عنه» (كتاب إبليس ص٢٠٣) والكتاب عامة نقد ساخر للنفس الإنسانية المتخاذلة. ولهذا ينتهى الكتاب بدعوة الإنسان إلى الإحساس بعظمة الوجود ولأن الإحساس بعظمته فيه معنى العبادة كلها» (ص٢٠٥ - ٢٠٦).

ويكاد ديوان عبقر للشاعر شفيق معلوف أن يكون كذلك تصويرا للنقائص والرذائل البشرية. فكل رذيلة هى إبليس من الأبالسة، تعبر عنه قصيدة من قصائد

الديوان. فهناك قصيدة لإبليس الدهاء وقصيدة لإبليس الكبرياء، وأخرى للاستبداد والعهر والجنون والعناد إلى غير ذلك. ويقيّم العقاد ديوان «عبقر» بأن الغالب عليه روح غنائية يسندها خيال موفق فى كثير من تشخيصاته وما ينطق به لسان الحال من تلك الشخوص المخيلة» (ص٢٠٧).

اما قصة «الشهيد» لتوفيق الحكيم، فإن العقاد يرى «أنها على صغرها تعد من أجود ما كتب فى هذا الغرض فى جميع اللغات» (ص٢٠٣) وخلاصة القصة هى توبة إبليس الذى يعجز الجميع عن قبولها: اليهود والمسيحيون والمسلمون. فإبليس كما يقول إبليس نفسه قد اكتشف أنه ضرورى لوجود الخير «**نفسى المعتمة يجب أن تظل هكذا لتعكس نور الله**» فوجوده ضرورى لوجود الخير نفسه. وبهذا المعنى فهو شهيد (ص٢٠٨) ولعلنا نجد هذا المعنى فى مدخل كتابه إبليس كما ذكرنا من قبل، إذ يقول العقاد: «يوم عرف الإنسان الشيطان كان فاتحة خير، لأن معرفة الشيطان فاتحة التمييز بين الخير والشر». ويذكرنا هذا برأى قديم فى تراثنا الفلسفى لابن رشد الذى يرى أن الله هو خالق الخير وخالق الشر، وهو خالق للشر لأنه ضرورى. ولهذا فقد خلق الشر من أجل الخير.

ويكاد كتاب «إبليس» أن يكون ــ رغم طابعه التاريخي وربما بفضل هذا الطابع خلاصة للرؤية الشاملة للعقاد لمفهوم الشيطان والشر عامة، وهى رؤية يغلب عليها الطابع النفسى الأخلاقى. فكل شيطان هو رذيلة من رذائل النفس وشر من شرورها وليس إبليس إلا شيطان الشياطين وشيخهم. على أننا قد نجد فى شعر العقاد تنويعاً على هذه الرؤية الشاملة وخاصة فى قصيدته «**ترجمة شيطان**». ولكن لنبدأ اولا بقصيدتيه «**سباق الشياطين**» و«**انتحار إبليس**».

وتكاد قصيدة «**سباق الشياطين**» وهى أولى قصائده فى هذا الموضوع، أن تكون محاولة شعرية للمقارنة بين مختلف الرذائل النفسية لبيان اشدها رذيلة وأكثرها استحقاقاً لكسب السباق أى أكثرها إمعانا فى الشر. ولعل المعنى الجوهرى فى هذه القصيدة أن الشيطان ليس خارجنا بل هو قوة من قوى النفس فينا، وهو معنى دفين يستبطن اشكال سلوكنا المختلفة. وكان من الطبيعى أن يصوغ العقاد قصيدته فى شكل قصصى، لأنها مباراة بين قيم تتجسد فى كائنات شيطانية، إلا ان المباراة تأخذ شكل ندوة خطابية. وما أكثر الأشياء القصصية فى قصائد العقاد عامة. وتبدأ القصيدة بدعوة إبليس للشياطين جميعا ليبرز كل منهم كفاءته، ولكننا لاندرك أن صاحب الدعوة هو إبليس إلا فى نهاية القصيدة، فإبليس يدعو شياطين الدجى أى شياطين الشر أن يتغنوا بالفعل الذميم، أى يتفاخر كل منهم بفعله الذميم ويعدهم:

ايكم فى الناس أعلى منزلا
فله عندى مقاليد الجحيم

وتتشكل فقرات القصيدة السبع من سبع صور من الرذائل يجسدها شيطان من الشياطين ويفاخربها. وهم شيطان الكبرياء، وشيطان الحسد وشيطان اليأس وشيطان الندم وشيطان الحب والبغض والهموم والصراع بين البشر، وشيطان الكسل ثم أخيراً شيطان الرياء. والقصيدة لاتكتفى بتقديم الدلالة الأخلاقية لكل

رذيلة من الرذائل بل هى ترسم كذلك صورة الشيطان الذى يجسد ويشخص الرذيلة بما يتلاءم وهذه الرذيلة ويرسم حقيقتها. فصوت الكبرياء يرن «رائع الصيحة مرهوب الصدى» وشيطان الحسد يمشى «مشية الأفعى إلى وكر القطا شاحب السحنة مهضوم الجسد» ولايكاد يتحرك شيطان اليأس من ضجره، ويبرز شيطان الندم فى الليل، أما شيطان الحب والكراهية فيرمى بالشرر، ويتمطى شيطان الكسل ساعة ولاينطق، أما شيطان الرياء فيبرز بوجهين. وينتهى السباق بين الشياطين بكسب شيطان الرياء. ومن الطبيعى أن يكون الرياء - عند شخصية قاطعة حاسمة كشخصية العقاد - هو أبشع الرذائل وأخطر الشياطين. وإن كنا نعجب فى البداية أن يجعل العقاد من الكبرياء رذيلة. ولوتأملنا الصورة التى جسد بها العقاد هذه الرذيلة في شيطانها لوجدناها صورة يغلب عليها طابع القوة والقدرة على طابع الشر والخسة:

رنَّ فى الندوة صوت الكبرياء
رائع الصيحة مرهوب الصدى
قال إنى أنا داء الأعلياء
أنا داء لهم فيه الردى
مالىءً بالغيظ قلب الضعفاء
تارك النابه منهم أوْحدا.

ويكاد شيطان الكبرياء بقوته أن يكون أضعف الشياطين شيطنة أو شرا! ولعل هذا الشيطان هو الذى سنجده بعد ذلك فى قصيدة «**ترجمة شيطان**» متمرداً على شيطنته شامخاً بكبريائه.

أما فى الفقرة الشعرية التى يتحدث فيها عن نفسه شيطان الحب والبغض، فنجاد نجد تفسير العقاد النفسى للصراعات الإنسانية التى نجدها بعد ذلك فى بعض كتبه التحليلية عن بعض الأحداث والشخصيات التاريخية. فهو يقول فى نهاية هذه الفقرة على لسان شيطان الحب والبغض:

ليس فى الكون مكان قد خلا
من صراع أنا موحيه القديم

وتشخيص العقائد للرذائل تشخيصا حسيًا فى شيطان وفى سلوك، يذكرنا بالطابع التشخيصى الحسى فى شعر ابن الرومى وبخاصة فى قصيدته المشهورة التى يشخِّص فيها ما انتابه من سوء الظن بأصحابه وتحاوره مع هذه الظنون والتى يقول فيها:

كشفت عنك حاجتى هنوات
غُطِّيَتْ برهةً بحسن اللقاء
تَرَكَتْنى ولم اكن سئ الظن
اسئ الظنون بالأصدقاء
قلت لما بدت لعينى شنعا
رب شوهاء فى حشا حسناء
ليتنى ما هتكت عنكن سترا
فثويتن تحت ذاك الغطاء.

ولا شك أن العقاد قد تأثر فى بنيته الشعرية بابن الرومى، وإن كانت صور العقاد يغلب فيها الطابع العقلى المجرد على الطابع الحسى فى كثير من الأحيان.

ننتقل بعد ذلك إلى قصيدة «**إبليس ينتحر**» التى نجدها فى ديوان «**وحى الأربعين**» الذى صدر عام ١٩٣٣ وتكاد فى جوهرها أن تكون - فى تقديرى - قصيدة سياسية. وهو يقدمها كعادته فى تقديم كثير من قصائده بقوله «**الاستعباد هو الجو الذى تعيش فين**

الشـيـاطين لأنه جـو الخـوف والإغـراء. وإبليس يخاف أن يخرج منه إلى جو الحرية كما تخاف السمكة أن تخرج من الماء»

وفى تقديرى أنها كتبت فى أوائل الثلاثينيات أثناء حكم صدقى باشا. ولعله كتبها بعد خروجه من السجن عام ١٩٣١، ولهذا تكاد أن تكون امتدادا شعريا لكتابه عن عالم القيود والسدود، وإن عبّرت عن دلالتها تعبيراً مجازيا معكوسا! فشيطان هذه القصيدة هو إبليس نفسه شيخ الشياطين. والقصيدة تمجيد للحرية التى بتحققها يزول الخوف كما يزول الجشع، ولايصبح هناك مجال لإبليس وشياطينه. فإذا تحقق هذا فمن الطبيعى أن ينتحر إبليس. ولكن القصيدة التى تعلن إنتحار إبليس إنما تعلن فى الحقيقة وجوده واتساع نفوذه! فهى تعبير عن امنية أكثر من أن تكون رصداً لواقع، أو هى تعبير معكوس عن واقع سائد يشيع فيه القمع والقهر والخوف والجشع، ولهذا اكاد اتصور أنه يقصد صدقى باشا بهذا الإبليس. وكان من الطبيعى أن يعبر العقاد عن رأيه بهذه الصورة المجازية المعكوسة فى ظل حكم سجانه صدقى باشا رئيس الوزراء آنذاك!

على أن المهم أن العقاد فى هذه القصيدة ينتقل من استخدام الشيطان تعبيراً عن مشاعر نفسية داخلية، إلى استخدامه تعبيراً عن نموذج لوضع اجتماعى مستبد متخلف - أى أن شيطانه فى هذه القصيدة أصبح ذا دلالة إجتماعية وليس ذا دلالة نفسية خالصة كما رأينا فى قصيدته السابقة. إن إبليس يشرب جرعة من الخير لينتحر بسبب انقشاع الاستبداد، قائلا:

حرية القوم افسدت خدعى
ولم تبق لى فى الأنس منخدعا
لو دام هذا البلاء واتسعت
حرية القوم ضاق ما اتسَعا
واستغنت الأرض والسماء معا
عن الشياطين فانطوى جزعا
ما حاجة الأرض للأبالس فى
عهد نضا الخوف عنه والجشعا
اتى زمان اموت فيه انا
إبليس ياسا وفى يدى صنعا.

ونلاحظ هنا أن العقاد يرى أن الحرية ستدفع السماء لا الأرض فقط إلى الاستغناء عن الشياطين وهو معنى عميق يعطى للحرية الإنسانية قدرة ثورية فى تغيير بعض الثوابت الدينية!! والملاحظ كذلك أن إبليس فى هذه القصيدة يقتله احد شياطينه الذين تحدث عنهم العقاد فى قصيدته السابقة «**مسابقة الشياطين**»، وهو شيطان اليأس ولكن لعل بموت إبليس شيخ الشياطين يموت شيطان اليأس كذلك بل شياطين كل الرذائل.

والقصيدة تعبر عن العقاد فى غمرة معاركه الوفديةمن أجل الدستور والحريات فى سنوات الثلاثينيات.

وننتقل أخيرا إلى قصيدته الكبرى «**ترجمة الشيطان**» التى نشرهافى الجزء الثالث من ديوانه «**ديوان العقاد**». وقد قدم للقصيدة بما يشبه التلخيص النثرى يقوله فيه: «**فى هذه القصيدة قصة شيطان ناشئ سئم حياة الشياطين وتاب من صناعة الإغواء لهوان الناس عليه وتشابه الصالحين والطالحين منهم عنده. فقبل الله منه هذه التوبة وادخله الجنة وحفه فيها بالحور العين والملائكة**

المقربين. غير انه ما عتم ان سئم عيشة النعيم ومل العبادة والتسبيح وتطلع إلى مقام الألوهية لانه يستطيع أن يرى الكمال الإلهى ولايطلبه ثم لايطلبه ثم لايستطيع أن يطلبه ويصبر على الحرمان منه، فجهر بالعصيان فى الجنة ومسخه الله حجراً فهو لايبرح يفتن العقول بجمال التمثيل وآيات الفنون. وقد نظمت هذه القصيدة فى أواخر الحرب العظمى فكل ما فيها من الألم والياس فهو لفحة من نارها وغيمة من دخانها».

وقد احتفل الدكتور زكى نجيب محمود احتفالا كبيراً بهذه القصيدة.[زكى نجيب محمود ـ فلسفة وفن ـ ص٣١٥ ـ ٣٣٦ مكتبة الأنجلو المصرية ـ عام ١٩٦٣] وقام بتلخيصها تلخيصا تفصيليا وافيا وربط بينها وبين ابرز ما ظهر من اعمال شعرية وأدبية عامة فى الغرب عقب الحرب العالمية الأولى. وهو يفسر ظهورها وظهور الأعمال الأدبية الغربية فى هذه المرحلة تفسيراً قد نختلف فيه معه. وهو يربط بين قصيدة العقاد هذه وقصيدة ت. س. إليوت المشهورة «**الأرض الخراب**» أو «**الأرض اليباب**» كما يترجمها زكى نجيب محمود. وهو يرى أن كلا القصيدتين صدى لأوضاع ما بعد الحرب العالمية الأولى، إذ إن نوابغ الأدباء ـ كما يقول ـ احسوا أن القيم الإنسانية قد أهدرت وأن زمام العالم قد بات فى أيدى الدهماء هم الذين يسوقون أصحاب المواهب بدلا من أن يساقوا، ويسوسون بدلا من أن يساسوا. فماذا يصنع صاحب الموهبة الأدبية (...) سوى أن يقيم حاجزا بينه وبين هؤلاء الدهماء. إنه لم يخلق ليكون أداة تسلية لهم، وإنما خُلق ليكون لهم منارة وهداية، فإذا عزّ عليهم أن يهتدوا وأن يستنيروا فلا على الأدب من حرج إذا هو ابى واستكبر وانطوى على نفسه انطواءً لاتتسلل منه إلى اعين الدهماء إلا بناءات أدبية صعبة عسيرة لايقربها إلا الدارسون» (ص٣١٥) ثم يقول: «**لقد أراد أدباء ما بعد الحرب العالمية الأولى مباشرة أن يسدلوا الستار على مأساة بشرية صنعتها غفلة الحمقى. ليفرغوا إلى فنهم الخالص**» «**على أن أهم طابع يطبعهم جميعا هو الغوص فى أعماق انفسهم، وكأنما الأديب قد أصبح راهبا يلوذ بصومعته التى لاشأن لأحد بها سواه. جاء أدب الحرب أدبا خالصا أريد به خاصة الخاصة، ولم يحسب للقارئ العادى أى حساب**» (ص٣١٦) ويرى زكى نجيب محمود أنه لم تكن مصادفة أن تلتقى فى عام واحد وهو عام ١٩٢٢ قصيدة ت.س. إليوت «**الأرض اليباب**» وقصة جيمس جويس «**يوليسيز**» وأنه لم تكن مصادفة أن تسبقهما مباشرة (عام ١٩٢٠) قصيدة (**مقبرة عند شاطئ البحر**) لبول فاليرى، وأن تلحق بهما فوراً قصة «**الجبل المسحور**» لتوماس مان (١٩٢٤) وقصة فيرجينيا وولف (**مسز دالواى**) عام ١٩٢٥ و«**الحصن**» (١٩٢٦) لكافكا وهى ـ على حد قوله ـ تلتقى فى صعوبة المآخذ وعسر المنال وفى بعد الغور واتساع الأفق وفى الانطوائية التى تأنف أن تضرب فى زحمة الناس؟» ص٣١٦ ولم تكن مصادفة أن تجئ كذلك قصيدة العقاد [**ترجمة شيطان**] فى أوائل هذه الفترة. ويرى زكى نجيب محمود أن هذه القصيدة وحيدة نوعها فى الشعر العربى كله، بل يرتفع بها إلى مستوى قصيدة «**الأرض اليباب**» ورواية «**يوليسيز**».

وبالرغم من ملاحظة زكى نجيب محمود الصائبة فى أن هذه الأعمال كانت جميعا صدى للحرب العالمية

الأولى، إلا أن تفسيره لها يغلب عليه الطابع الشكلي والاستعلائي وعدم تبيّن الفروق الكبيرة بينها. فهو يفسرها ببروز الصعوبة والعسر والانطوائية بعداً عن الدهماء وأنها نتيجة لإحساس نوابغ الأدباء بأن القيم الإنسانية قد أهدرت بسبب أن زمام العالم قد وقع في أيدي الدهماء ! والواقع أن بين هذه الأعمال التي ذكرها فروق شاسعة من حيث بنية كل منها ودلالتها، ولم تكن المسألة مسألة صعوبة أو يسر مقصودين أو مسألة ارتفاع عن القارئ العادي واستنقاذ الأدب والقيم الإنسانية من الدهماء. وإنما هي رؤى فلسفية وأدبية جديدة ذات طابع كشفي ونقدي وتجاوزي، وكان من الطبيعي لهذا أن تكون لها أشكالها التعبيرية الجديدة المختلفة. خرج بعضها على البنية التعبيرية التقليدية باستخدام تيار اللاشعور مثل الأعمال الأدبية لجيمس جويس وفيرجينيا وولف، أو بإستخدام البنية شبه الأسطورية مثل أعمال كافكا، أو استخدام الإحالات النصية المختلفة والانتقالات المفاجئة والتخلي عن التسلسل المنطقي العادي كما في شعر ت.س. إليوت أو التعبير الرمزي عن عمق المأساة الإنسانية كما في رواية توماس مان وقصيدة بول فاليري إلى غير ذلك. ولكن ما أشد الاختلاف بين الرؤية الدينية عند إليوت والرؤية الإنسانية عند مان والرؤية النقدية القاتمة عند كافكا أو الرؤية التجاوزية عند جويس. ولم يكن الغوص النفسي في بعض هذه الأعمال استعلاء وغربة عن الواقع بقدر ما كان تعبيراً عن هموم اجتماعية وإنسانية مشتركة رغم اختلاف رؤيتها ومعالجتها بين أديب وآخر، ولقد أصبحت هذه الأعمال رغم بنيتها الصادمة في البداية من الأعمال الأدبية الميسرة للقراء عادة لاللدارسين وحدهم. بل لقد تجاوزتهم اليوم أعمال أخرى لعلها أن تكون أكثر عسرا وأشدتعقيدا، فيما نسميه اليوم «بما بعد الحداثة».

ولاشك أن قصيدة العقاد «ترجمة شيطان» قصيدة مهمة في تراثنا الشعري الحديث، وخاصة في دلالتها الفكرية. ولعل زكي نجيب محمود قد غالى كثيراً في تقييمها. وزكي نجيب محمود متحمس بشكل عام تحمسا كبيراً لشعر العقاد. وهو يميز بين شعره الغنائي الرقيق وشعره الذي يغلب عليه الطابع الفكري العميق تمييزاً بالغ الذكاء مستخدماً تفرقة الفيلسوف كانط المشهورة بين الجميل والجليل، وهي نفس التفرقة التي استخدمها المفكر الفرنسي ليوتار للتمييز بين أدب الحداثة وأدب ما بعد الحداثة في كتاب له عن «ما بعد الحداثة». فالجميل كما يقول زكي نجيب محمود هو الذي «يهز النفس بعاطفة الحب أو ما يشبهها في التأثير، فالحب أميل إلى الحنين والذوبان والغناء في موضوع واحد، وأما الجليل فيهز النفس بعاطفة الإعجاب لاالحب، وعاطفة الإعجاب - كما يقول - مركب يتألف من عناصر أولية منها: الهول الروعة والرهبة والقداسة» (فلسفة وفن ص٣١٢) ولهذا ينتهي زكي نجيب بأن شعره بشكل عام أدخل في باب الجليل منه في باب الجميل. وقد لاأختلف مع د. زكي نجيب محمود في أن شعر العقاد - غير العاطفي والغنائي عامة - أدخل في باب الجليل منه في باب الجميل، ولكنه **الجليل الفكري الذي يتخذ طابعا شعريا لا الجليل الفني الشعري**! ولاينطبق هذا القول على قصيدة من قصائده بمثل ما ينطبق على قصيدته «ترجمة شيطان». والملاحظ عامة أن العقاد يحرص على تقديم خلاصة لبعض قصائده كمدخل لها وتفسيرا

لدلالتها، بل يقوم فى كثير من الأحيان بكتابة هوامش لبعض أبياتها توضيحا وتفسيراً لمعانيها، وسنجد هذا متوفراً فى قصيدة «ترجمة شيطان».

وقد سبق أن ذكرنا تلخيصه للقصيدة كمدخل لها. وقد يحتاج الأمر إلى تحديد أكثر لبعض ملامحها الأساسية.

والملاحظ فى عنوان القصيدة، أنها ليست ترجمة للشيطان بل ترجمة لشيطان. إذن فهى ترجمة لشيطان معين، فهو ليس مجرد واحد من زمرة كما يقول د. زكى نجيب محمود (صفحة ٣١٨) بل هو مقصود لذاته، أى هو شيطان له خصوصيته الذاتية، وإن تساوى بشيطانيته فى المهمة الموكولة إليه وإلى غيره من الشياطين التى ترمى لها الأرض لتكون رسلا للشر لأبنائها. ولهذا فله قصة ذاتية خاصة تحكيها هذه الترجمة الشعرية لحياته المصاغة فى بنية قصصية وإن تكن أكثر تعقيداً من البنية شبه القصصية فى قصيدته السابقة «سباق الشياطين». هكذا تبدأ القصيدة:

صاغه الرحمن ذو الفضل العميم
غسق الظلماء فى قاع سقر
ورمى الأرض به رمى الرجيم
عبرةً فاسمع أعاجيب السير.

ومنذ الأبيات الأولى تكاد تستشعر ضمنا أنه إنما يتحدث عن المستبدين من البشر الذين يتخذون أدوات لهم لفعل الشر أو على الأقل ندرك أن العلاقة بين الله وهذا الشيطان تصلح أن تكون درسا للساسة فى ممارستهم للسلطة ـ يقول العقاد:

خلقة شاء لها الله الكنود
وأبى منها وفاء الشاكر
قدّر السوء لها قبل الوجود
وتعالى من عليم قادر
قال كونى محنة للأبرياء
فاطاعت ، يالها من فاجرة(!)
ولو اسطاعت خلافا للقضاء
لاستحقت منه لعن الآخره
سنة الله فاقفوا إثره
عصبة السواس، وامضوا راشدين
علم الاقيال قدما سرها
فاقاموا دينه فى العالمين
سنة الله وما اوسعها
رحمة منه بجبّارى الأمم
ويحهم، لو لم يكن ابدعها
كيف يدرون باسرار النقم
فله الحمد على ما فقهوا
من دهاء الملك والكيد الحذر
فإذا راموا نكالا شبهوا
من أرادوه بشيطان قذر
قال: «كونى محنة للأبرياء
واخسأى أيتها النفس العقيم
أيها الشيطان أضلل من تشاء
سوف تاويك وتاويه الجحيم»

وقد نجد فى هذا المدخل للقصيدة تناقضا بين طاعة هذه النفس الشيطانية لمشيئة الله، وبين اتهام الشاعر لها بأنها فاجرة! كما نجد تناقضاً بين صفة الرحمة التى لله،

وبين رحمته لجبارى الأمم، وفضله عليهم بما الهمهم من فقه الدهاء والكيد! ولهذا تكاد تتداخل صورة الله بصورة هؤلاء الحكام الجبارين مما يثير التباسا رمزيا منذ البداية. وتواصل القصيدة رحلتها بعد ذلك. فشيطاننا يهبط إلى الارض، أو يُرمى به إلى الأرض ليكون «محنة للأبرياء». فيكون أول هبوطه أو أول سقوطه فى وادى القرود أو وادى الزنج، وهى أمة سود. ويتساءل الشاعر بين التأمل والسخرية: هل لونهم الأسود هذا خطأ وقع فى صبغتهم، أم انهم حُرقوا أثناء خلقهم! وهو يصف بلادهم وصفا جميلا يكشف عن الغنى الشديد للطبيعة والسطوع الدائم للشمس فيها من ناحية وقلة عددهم وسوادهم وتخلفهم من ناحية أخرى.

ارضهم انجب من ابنائها

وحصاد الزرع فيها دائم

لاينام الظل فى أرجائها

وَهُمُ ظل عليها قائم

ويرى شيطاننا أن وجوده بين هؤلاء الذين لافرق بينهم وبين الوحوش هو نوع من الإذلال لكبريائه. فيرتحل إلى منطقة أخرى متحضرة حول بحر الروم ويبدأ فى القيام بمهمته وهى إغواء البشر. فيصنع لأبنائها شيئا اسماه **الحق** ويتركهم يختصمون عليه. وهكذا راح كل واحد منهم يرى أن ما معه هو **الحق**. وتفجّر الصراع بينهم حول الأطماع المختلفة. وواصل شيطاننا تقديم الأشياء التى تضاعف من النزاع بينهم وكشف ضعفهم. على أن فى الشيطان نفسه ضعفا كما أن فى البشر ضعفاً وإلا لما استطاع أن يتعرف على ضعفهم وأن يستغله، وهكذا انساق هو نفسه وراء ضعفه وضعفهم.

فاشتهى الخمر ورنات المثانى

واحب الغيد عذرىَّ الهوى.

وتكشَّف فى تجربته أنه لافرق فى الناس جميعا بين فاجر وعفيف، بل كلهم سواء، وخلاصة الحياة بينهم هى، «**راسب يطفو وطاف يرسب**». ولما عاين شيطاننا عاقبة ما اشاعه ونشره من شر، كفر بالشر وطلب من رب السماء ان يرفعه مرة أخرى عن الأرض. فكان له ما أراد. وأنزله الله منزلا رفيعا فى وادى النعيم. ويأخذ الشاعر فى وصف جمال هذه الدار، إلا أنه سرعان ما يتوقف، إذ لاحاجة له بوصف دار يدخلها قراء هذا الشعر:

ونفيض الوصف لولا أننا

نصف الدار لكم لا داخليها

فاصبروا، فالصبر مفتاح المنى

واسمعوا كيف غوى الشيطان فيها

ونلاحظ أن القصيدة لاتصف أو تسرد فحسب، بل تحرص على فنية أخرى على مخاطبة قارئها.

ايها القارئ، وقّيت العثار

وبلغت الخلد موفور القدم.

على أن شيطاننا يسأم هذا النعيم، ويرفض مقامه فيه على هذا النحو. ويقف أمام الله «طاغياً مريداً» متحدياً له وجهاً لوجه و«كبرياء الكفر فى وقفته».

عالى الجبهة يابى القهقرى

وتوّج النار من نظرته.

إنه يحسد الله على ملكه، ويستخف بنعمه، ويرفض الخلود فى دار نعيمه

عفوك اللهم لاخلد هنا
ومتى كان خلود فى قيود

بل يقول لله متحدياً:

وادع فى خلقك يسجد من رجا
خلدك الأعلى فما نحن سجود

فيقول له الله:

كن عبدى، فلما أن أبى
قال: كن صخرا كما شئت. فكان.

وهكذا يتحول الشيطان إلى تمثال صخرى ولكنه تمثال سحرى يستهوى العقول.

ولا يختتم العقاد قصيدته بهذا المصير الذى انتهى إليه شيطاننا، الذى استمر يواصل إغواءه للناس. وإنما يتركنا نتساءل دون أن يعبر لنا عن ذلك صراحة. أى إغواء سيواصله الشيطان هذا فى تكوينه الصخرى الفنىّ الجديد هل هو إغواء كان يمارسه من قبل بإشاعة النزاعات والصراعات بين البشر، أم هو إغواء بدلالته الجديدة التى تتمثل فى تحديه لسلطة الله، أو للسلطة عامة؟! ولعل الصورة الأخيرة التى يصوغها العقاد فى ختام القصيدة ما يوحى لنا بهذا المعنى الأخير الذى يتلاقى مع المعنى الإيحائىّ الرمزى الملتبس الذى استشعرناه فى بداية القصيدة بين الله والحكّام الجبارين.

ويجمع إبليس شياطينه فى النهاية للتشاور فى الموقف الذى ينبغى اتخاذه إزاء هذا الشيطان الذى اختلف سلوكه عن سلوكهم. ويتساءل إبليس: هل هو شيطان مثلهم أم شيطانة منهم قد أغوت ملاكا من الملائكة فانجبا هذا الشيطان الذى هو فى الحقيقة ابن ملاك من شيطانة!

ترى.. هل نجد هنا الينبوع الأول لما سوف نطالعه بعد ذلك فى بعض كتابات العقاد وتداخل بين العرائس والشياطين، بين الخير والشر، بين العقل المجرد والحس الرقيق، بين شموخ العملاق ورهافة الشاعر وبساطته؟! أعتقد ذلك.

المهم، أن إبليس وبقية شياطينه يتبرءون منه، وتتلاشى سيرته، فلا أصحابه رضوا عنه ولارضى عنه أعداؤه. وهنا يختتم العقاد قصيدته ملخصا هذا الموقف الأخير من شيطانه:

وكذا العهد بمشبوب القلى
عارم الفطنة جياش الفؤاد
ابدًا يهتف بالقول فلا
يعجب الغى ولا يرضى الرشاد.

إنه إذن نموذج للمتفرد المتمرد الذى لايرضى عنه الفساد والرشاد.

هذه بعض العناصر الأساسية لقصيدة «**ترجمة شيطان**»، وإذا أراد القارئ معرفة بها اشد تفصيلا فعليه بالقصيدة نفسها ثم بما قدمه د. زكى نجيب محمود من تلخيص تفصيلى لكل بيت من أبياتها. فالقصيدة فى الحقيقة صعبة التركيب، غير واضحة المعانى فى كثير من مواضعها حتى أن العقاد ـ كما ذكرنا من قبل ـ كان يحرص على صياغة الأبيات صياغة نثرية فى الهامش توضح معانيها. ولهذا يغلب على القصيدة الطابع الفكرى برغم أنها ذات بنية قصصية. والقصيدة فى الحقيقة تعبير رمزى عن إرادة التمرد على

الاستبداد والتمع. ولهذا كان د. زكى نجيب محمود على صواب تماما عندما قال فى نهاية تلخيصه للقصيدة: «ضع مكان كلمة الله كلمة أخرى هى الحاكم المستبد، ثم ضع مكان كلمة الشيطان كلمة أخرى هى المفكر الحر أو العقاد، تجد شاعرنا العقاد إنما يترجم لحياة كل مفكر حر يثور فى وجه الطغيان» (ص٣٢٩) وهذا يؤكد ما استشعرناه من التباس بين الله والحكام المستبدين فى بداية القصيدة ويفاضل د. زكى نجيب محمود بين شيطان هذه القصيدة وشيطان ملحمة ملتون فى «**الفردوس المفقود**» ويرى أن شيطان العقاد لم تلن قناته أبداً على خلاف شيطان ملتون والحقيقة أن الشيطان فى ملحمة ملتون هو بطلها رغم المصير الذى انتهى إليه. وفى تقديرى أنه كان ملهما لقصيدة العقاد.دون أن يعنى هذا إقلالا من قيمتها أو من دوافع العقاد على كتابتها. فهذه القصيدة بغير شك هى ابنة اللحظة التاريخية الاجتماعية والوطنية التى عاشها العقاد فى نهاية الحرب العالمية الأولى، التى كان الوجدان المصرى فيها يتضاعف وعيه بذاتيته الفردية والقومية ويتطلع إلى فرض إرادته الحرة على الواقع المستبد المفروض عليه، ويتأهب للقيام بثورته، وإن غلب على تعبير القصيدة عن هذه اللحظة التاريخية الطابع الذاتى الفردى.

وتكاد دلالة هذه القصيدة أن تكون هى نفسها الدلالة المعكوسة لقصيدته الصغيرة التى سوف يكتبها بعد ذلك بما يزيد عن عشر سنوات بعنوان «**انتحار إبليس**» الذى انتحر بسبب زوال الاستعباد وسيادة الحرية كما سبق أن ذكرنا وإن كانت هذه القصيدة ذات بعد اجتماعى نسبى.

على أن نهاية قصيدة «**ترجمة شيطان**» توحى لى بمعنى إضافى إلى جانب هذا الرفض للاستبداد والتمرد عليه. فهذا الشيطان الذى أصبح تمثالا صخريا سوف يواصل إغواءه الشيطانى الأول أم سوف يستهوى العقول للتحدى؟ والأرجح ـ بمنطق القصيدة ـ أنه سيواصل استهواءه العقول بتحدى السلطة المستبدة. ولهذا فلعل العقاد أراد أن يقول كذلك إن الفن الذى يتجسد فى هذا التمثال الصخرى وفى كل عمل فنى آخر هو دعوة للحرية ولتحدى القمع والاستبداد. أليس الجمال فى فلسفة العقاد هو الحرية؟ ولعله استطاع أن يوحى بهذا المعنى فى تقديمه النثرى لها، أكثر ما استطاع أن يوحى بذلك فى شعره.

ويبقى بعد هذا كله السؤال الكبير: ماذا يعنى الشيطان فى كتابات العقاد؟ إنه كما رأينا يحمل أكثر من قناع أو حقيقة: فهو معنى الشر الضرورى فى الحياة الذى يعرف به الخير وهو قوة نفسية أخلاقية داخلية تجسد الرذائل الإنسانية، وهو قوة ذات شموخ وكبرياء معادية للقهر والاستبداد متمثلا فى أى سلطة حتى لو كانت السلطة الإلهية، وهو قوة إلهام للشعر والفن للإنسان عامة بما يعنيه ذلك من تعبير عن وحدة القلب الإنسانى وتطلع الإنسان للحرية والإبداع.

ومع هذا التنوع والاختلاف فى معانى الشيطان فى كتابات العقاد، فإن الشيطان هو ـ في جوهره عند العقاد ـ قوة جبارة شامخة ذات دلالة نفسية وأخلاقية أكثر منها قوة فكرية أو موضوعية أو اجتماعية. وهو قوة ذات فعل سلبى سواء كان هذا الفعل شراً محضاً أو تمرداً على الشر والاستبداد.

على أن هذا النموذج الشيطانى السلبى بدلالتيْه، قد أخذ يختفى فى كتابات العقاد فى الأربعينيات ويبرز نموذج بطولى إيجابى نقيض لهذا النموذج الشيطانى هو العبقريات الدينية التى كرس لها العقاد مكتبة كاملة مشروعه الكتابى. وعلى الرغم من التناقض الصارخ بين النموذجين، فإن العقاد فى معالجته لهما، كان يهتم بالجانب النفسى والأخلاقى أساساً، وبإبراز طابع القوة والاقتدار سلبا أو إيجابا.

ولعل هذا الانتقال فى اهتمام العقاد من النموذج الأول إلى النموذج الثانى ألا يكون انتقالا أو انقطاعا بينهما، بقدر ما يكون تطورا فى بنية العقاد المزدوجة نفسيا وفكريًا، وحياتياً ، والتى أشرنا إلى بعض عناصرها فى الصفحات السابقة وهو تطور مرتبط كذلك بتطور الأوضاع السياسية والاجتماعية والموضوعية عامة فى مصر خلال الحرب العالمية الثانية وبعدها.

على أن معالجة هذا الموضوع يحتاج إلى رؤية أكثر شمولا لمجمل كتابات العقاد فى سياق التاريخ المصرى الحديث.



مراد وهبه



العقاد وأفول العقل

فى مفتتح الفصل السابع من المقالة العاشرة من كتاب «**الأخلاق**» يقرر أرسطو أن العقل له المحل الأول من بين قوانا، وتعقله هو السعادة القصوى.

وفى مفتتح كتاب «**المقال فى المنهج**» يقول ديكارت «**إن العقل هو أعدل الأشياء توزعا بين البشر**».

وفى كتاب «**النجاة**» يقول ابن سينا «**إن العقل يدرك أولا ماهيات الماديات، أى كنهها لا ظاهرها**».

وفى مفتتح كتاب «**فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال**» يقول ابن رشد «**وإذا تقرر ان الشرع قد أوجب النظر بالعقل فى الموجودات واعتبارها، وكان الاعتبار ليس شيئا أكثر من استنباط المجهول من المعلوم، واستخراجه منه، وهذا هو القياس فواجب ان نجعل نظرنا فى الموجودات بالقياس العقلى. وبيّن أن هذا النحو من النظر الذى دعا إليه الشرع وحث عليه هو أتم أنواع النظر باتم أنواع القياس وهو المسمى «برهانا»**».

وفى تقديرى ان أدق هذه العبارات هى عبارة ابن رشد إذ هى تعنى العلاقة العضوية بين العقل والبرهان وإذا كانت وظيفة العقل تقوم فى البرهان فالشك أمر لازم ومطلوب، إذ من غير الشك ليس ثمة مبرر للبرهان. والسكون عند «**الدوجما**» أمر غير لازم وغير مطلوب، لأن الدوجما تعنى اقتناص المطلق فيمتنع بعد ذلك البرهان. البرهان إذن يقع بين الشك والدوجما. وإذا كان البرهان هكذا فالعقل هو كذلك. ولهذا فمَن يُعمل عقله لا يقنع بالوقوف عند الشك كما أنه لا يقع فى براثن الدوجماطيقية.

والسؤال إذن:

أين مكانة العقل من الشك والدوجما عند العقاد؟

إن **«اليقين»** هو السمة السائدة فى كتابات العقاد، وهو لا يعرف غيره. فمن أقواله على سبيل المثال: **«أعلم علم اليقين اننى أمقت الغطرسة على خلق الله».**

و«اعلم علم اليقين اننى اجازف بحياتى ولا اصبر على منظر مؤلم او على شكاية ضعيف»[1].

و«الذى اجزم به ان الزمن لا يغير عناصر النفس الاصيلة، ولا يزيد عليها ولا ينقص منها»[2].

ويقول معلقا على كتاب «فلسفة الثورة» لعبد الناصر:

«صواب ولا شك أن الحركة المصرية لا توصف بانها تمرد عسكرى.

وصواب ولا شك أن الحاضر يعيش ببقية من مساوئ العهود الماضية.

وصواب كذلك ان الشك آفة معطلة للجهود، معطلة للافكار والآراء»[3] والعقاد، فى هذه العبارة، لا يستخدم لفظ «شك» فى معناه الإيجابى الذي يعنى أنه حافز على إعادة النظر، وحافز على منع الوقوع فى براثن الدوجماطيقية، وإنما يستخدمه فى معناه السلبى الذى يعنى أنه نقيصة عقلية، وهو لذلك يزعم أنه كان يعلم علم اليقين أنه كان على قرار واضح فى كل قضية من القضايا المثارة فى عصره حين بلغ سن السادسة عشرة، وهذه القضايا يوجزها فى ثلاث: الجامعة الإسلامية والدولة العثمانية والحكم الدستورى . وهو مدافع عنها منذ شبابه حتى وفاته. وهو فى دفاعه عنها لا ينصت إلى صوت العقل وإنما إلى صوت الشعور.

وفى **«خلاصة اليومية»** يشك العقاد فى قدرة العقل على إثبات وجود الله، إذ أن هذا الإثبات مردود إلى الشعور وليس إلى الفكر.

وفى **«مجموعة مراجعات فى الآداب والفنون»** ثمة مقال عن المعرفة يذهب فيه إلى أن العقل والحس لا يمكنهما معرفة الكون.

وفى كتابه **«الله»** يقرر العقاد أن مسألة الألوهية لا تدرك بالعقل ولا بالحس، وإنما بالوعى الكونى المركب فى طبيعة الإنسان. فهذا الوعى هو مصدر الإيمان بالحقيقة الإلهية الكبرى التى تحيط بكل موجود.

وعن العلاقة بين الدين والدولة يدعو العقاد إلى مبدأ الحاكمية. ففى فصل **«الحكومة»** من كتابه **«الفلسفة القرانية»** يقول العقاد: **«يطاع الحاكم ما أطاع الله فإن لم يطعه فلا طاعة لمخلوق فى معصية الخالق»**. ثم يقول **«فليست مسالة الفصل بين الدين والدولة فى الإسلام بالمسالة التى تصطدم بحق الراعى او حق الرعية الذى عرف فى تاريخ هذه المسالة عند الأمم الأوربية، وليست هى المشكلة المعروضة للبت فيها بين شعب من الشعوب الإسلامية»**. ثم يوجز رأيه فى هذه المسألة فى عبارة مقتضبة تقول **«ونحن فى هذا الكتاب قد تعرضنا للكلام عن الفلسفة القرانية من حيث هى عقيدة للجماعات الإسلامية»**. ولهذا فإن كتابه **«الفلسفة القرانية»** كان يمكن أن يكون عنوانه **«عقيدة الجماعات الإسلامية»**.

وتأسيسا على ذلك كان العقاد منطقيا مع نفسه عندما قال عن **فرح أنطون** إنه **«كان إلى يوم وفاته ممسكا بالقوس لا يحول بصره عن الهدف الذى**

خدعه»[7] وقد حدد العقاد هذا الهدف الذى كان ينشده **أنطون** والذى خدعه فى دعوة **أنطون** إلى «الفصل بين الكنيسة والحكومة، ورأيه الذى ارتآه فى كلامه عن ابن رشد ذاهبا فيه إلى انتفاء الجمع بين السلطتين الدينية والدنيوية فى الخلافة الإسلامية، وهو الرأى الذى كان من أسباب فشله وكساد مجلته (**الجامعة**)»[8].

ويتساءل العقاد عن سبب دعوة **أنطون** إلى فصل السلطتين الدينية والدنيوية فيردها الى نشأة **أنطون** فى سورية فى أواسط النصف الأخير من القرن التاسع عشر حيث «جمع رجال الدين المسيحى بين الزعامة فى الدين والزعامة فى السياسة والزعامة فى المال، فكانت لهم سطوة هائلة تغرى بالتحدى وتغرى بالمناجزة»[9].

بيد أن هذا السبب الذى يشير إليه العقاد لا يستقيم مع قول **أنطون** فى مفتتح كتابه عن «**ابن رشد وفلسفته**» انه «**يقدم هذا الكتاب للعقلاء فى كل ملة وكل دين فى الشرق الذين عرفوا مضار مزج الدنيا بالدين**»، ومعنى هذه العبارة أن أنطون يدعو إلى العلمانية، وأن هذه العلمانية ليست مقصورة على ملة دون أخرى أو على دين دون آخر، أما أن تكون مقصورة على المسيحية على نحو ما يرى العقاد فمعنى ذلك أن العقاد يقف ضد العلمانية . وإذا كانت العلمانية تعنى على حد تعريفى لها أنها التفكير فى النسبى بما هو نسبى وليس بما هو مطلق فالحاكمية التى يدعو إليها العقاد تقف ضد العلمانية فتعنى التفكير فى النسبى بما هو مطلق فيتساوى النسبى مع المطلق، أى يتمطلق النسبى فيمتنع تطوره.

والحاكمية، بهذا المعنى، تنفى إعمال العقل ونفى إعمال العقل هو نفى لمقولة التأويل. فالتأويل على حد قول ابن رشد «هو إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية»[10]. وهذا الإخراج يقوم به «صاحب العلم بالبرهان». والبرهان، عند ابن رشد، هو قياس يقينى على عكس القياس الظنى الذى يقوم به الفقيه. ومعنى ذلك أن نفى التأويل هو نفى للبرهان.

وتأسيسا على ذلك نقول إن الحاكمية التى يدعو إليها العقاد تقضى إلى نفى البرهان. ونفى البرهان يفرض على العقاد اختيار أحد أمرين: إما الشك وإما الدوجماطيقية، وقد اختار العقاد الدوجماطيقية. والذى يختار الدوجماطيقية يقف ضد التنوير. وتفصيل ذلك فى فهم العقاد **لجوته** فى كتابه المعنون «**عبقرية جيتى**» وهذا عنوان الطبعة الثانية، وهو من اقتراح محمد خليفة التونسى وبموافقة العقاد. أما الطبعة الأولى فكان عنوانها «**تذكار جيتى**» وقد نشر العقاد هذا الكتاب عام ١٩٣٢ بمناسبة الذكرى المئوية لوفاة **جوته**.

أمر شائع ومألوف علاقة **جوته** بالتنوير على الإطلاق وتنوير **كانط** على التخصيص. التنوير على الإطلاق يعنى رؤية وضعية لنسق العالم ولأنحاء الوجود الإنسانى فتؤسس العلوم والفنون على مبدأ العلية دون مجاوزة لهذا العالم. ومن ثم يهتم الفيلسوف بالبحث فى هذه الدنيا وليس بالبحث عن الحقائق الأزلية فيربط بين العقل والوقائع العينية، ويكتفى بدراسة معقولية العالم الفزيقى وبالطبيعة دون ما هو فائق للطبيعة. ومن هنا أصبح لفظ «الطبيعة» أكثر الألفاظ شيوعا فى عصر التنوير.

وقد ارتبط البحث فى الطبيعة بالوظيفة النقدية للعقل، ذلك أن الطبيعة قد ألزمت الفيلسوف بعدم مجاوزة مجال الملاحظة والتجربة، ولكنها مع ذلك أفسحت له مجال

البحث العقلى من حيث أن الطبيعة تنطوى على الواقع المتناهى برمته، أو بالأدق، على **«نسق العالم وجملة الموجودات المخلوقة»** على حد تعبير **دالامبير** فى **«الانسيكلوبيديا»**. وبذلك تدفعنا الطبيعة إلى البحث عن المبدأ الموجد فيحل العلم محل الميتافزيقا، ويزوّد الإنسان بمعرفة وجوده وبعلاقته مع الكون.

هذا عن التنوير على الإطلاق أما التنوير على التخصيص عند كانط فهو وارد فى مقال له نشر عام ١٧٨٤ بعنوان **«جواب عن سؤال: ما التنوير؟»** جاء فيه **«إن الثورة قد تسقط طاغية ولكنها لا تستطيع أن تغير من أسلوب التفكير، بل على الضد من ذلك فإن الثورة قد تولد سوء طوية تكبل الدهماء.. إن التنوير ليس فى حاجة إلا إلى الحرية.. وأفضل الحريات خلوا من الضرر هى تلك التى تسمح بالاستخدام العام لعقل الإنسان فى جميع القضايا»**.

هذا هو مغزى التنوير، عند **كانط** فما علاقة **جوته** بهذا التنوير؟

يقص علينا **جوته** أنه بدأ دراسة الفلسفة بعد عودته من إيطاليا عام ١٧٨٨، وكانت فلسفة **كانط** تدرس فى جامعة **يينا**، وكان **كانط** قد أصدر كتابه الأكبر **«نقد العقل الخالص النظرى»** عام ١٧٨١. فكرته المحورية تدور على أن ثمة وهما لدى الإنسان أن فى إمكانه اقتناص المطلق. وحقيقة الأمر أنه «يحاول» اقتناص المطلق ولكن دون جدوى. وتأسيسا على ذلك انتقد **كانط** الميتافزيقا التقليدية التى تدلل على قدرة الإنسان على اقتناص المطلق، وهى لذلك ميتافزيقا دوجماطيقية تتجاوز الطبيعة إلى ما فوق الطبيعة.

وقد عرفنا من خطاب **جوته إلى فيلاند** فى فبراير ١٧٨٩ أنه كان يدرس كتاب **«نقد العقل الخالص النظرى»**. وفى عام ١٧٩٤ اندفع إلى قراءته من جديد بفضل إلحاح صديق عمره **شيلر**. ويقول جوته عن **كانط** إن أى مفكر لم يستطع أن يرفض أو يعارض أو يلوم الحركة الفلسفية العظمى التى بدأها كانط». ولهذا فإن **جوته** يعد **كانط** أعظم فلاسفة عصره.

ولمعرفة مدى تأثير **كانط** على **جوته** نستعين بأسئلة ثلاثة كان قد وجهها **جوته** إلى أى نسق فلسفى فى عصره ليحدد موقفه من هذا النسق أو ذاك:

- إلى أى حد يمكن للفكر النزيه أن يتناول الطبيعة استنادا إلى نسق وإلى حث الإنسان على الاتصال بالطبيعة والاتساق معها؟
- كيف انتهى النسق إلى المفهوم الأخلاقى؟
- إلى أى مدى يستطيع النسق أن يقرر أنه عاجز عن كشف الأقنعة برمتها؟

عن السؤال الأول يرى **جوته** أن نسق **كانط** قد اكتفى بالطبيعة دون ما هو فائق للطبيعة، ذلك أن القضايا ونقائضها تبدو، فى مجال ما هو فائق للطبيعة، لازمة على السواء فيقع الإنسان فى تناقض لا سبيل إلى رفعه. وهذه نتيجة متسقة مع فكر **جوته** إذ يقول «إن صفات الله والخلود وطبيعة النفس وعلاقتها بالجسم هى مشكلات أبدية ليس فى إمكان الفيلسوف أن يعيننا على حلها»، وفى فقرة أخرى يقول «إن التفكير فى الخلود نوع من تزجية الفراغ وهو خاص بالطبقة الأرستقراطية وخاصة بالنساء حيث لا عمل لهن. وأفضل من ذلك أن نفكر فى هذه الحياة الدنيا»[١٢]، ومن عبارات **جوته**

المفضلة قوله إن الطبيعة سر مفتوح، ومعناه أن الطبيعة ذاتها غامضة، ولكنها مع ذلك قابلة للفهم.

ولكن ما هى الطبيعة؟ إنها الله عند **جوته**. وهكذا يحذف **جوته** كل ما هو فائق للطبيعة. يقول **جوته** فى رسالته إلى جاكوبى فى فبراير ١٧٨٦ «**إن الله قد عاقبك بأن أعطاك الميتافزيقا، وباركنى بأن أهدانى الفزياء**». بل إن **جوته** ذهب إلى مثل ما ذهب إليه **كانط** فى نفى الغائية عند فهم الطبيعة، ذلك أن الحكم بالغائية ذاتى وليس له قيمة موضوعية، وهو صادر بموجب تركيب الفكر. ثم إن الكائنات الحية لم توجد لتحقق غاية خارج ذاتها، أى أنها لم توجد بفعل عوامل خارجية، إذ أن شكلها قد تحدد بقوة أولية قصدية، أى بمبدأ جوانى. بل إن **جوته** ذهب إلى تعميم هذا المبدأ الجوانى وسماه «**مبدأ توازن النمو**» بمعنى أن أى نمو فائض فى جزء يقابله بالضرورة نقص فى نمو جزء آخر. وتأسيسا على ذلك كان **جوته** ينظر إلى الجزئى فى علاقته بالكلى فيراها علاقة جدلية.. فنحن نقتنص المبدأ الكلى من الظاهرة الجزئية، ونفهم الجزئى فى ضوء الكلى.

ولكن ماذا يحدث عندما ننتقل من الجزئى إلى الكلى؟

جواب **جوته**: **رؤية الله فى الطبيعة والطبيعة فى الله**. بيد أن هذه الرؤية لا تعنى نهاية المطاف، ذلك أن الطبيعة، عند **جوته**، بلا نسق لأنها تنتقل من مركز مجهول إلى حدود لا يمكن معرفتها[١٣]. وفى عبارة أخرى يقول **جوته** «**من الممكن معرفة الكثير ومع ذلك يظل الكثير خافيا علينا**». ومن هنا يمكن فهم عبارته «**إن الإيمان مطروح فى نهاية المعرفة وليس فى بدايتها**».

هذا عن السؤال الأول، أما عن السؤال الثانى فإن **جوته** يمتدح **كانط** فى رفضه المذهب النفعى فى الأخلاق وفى تأكيده على استقلال الأخلاق.

وعن السؤال الثالث نرى أن ثمة فارقا بين **جوته** و**كانط**. **فكانط** يغلق المذهب وهو مقتنع أنه قد كشف عن أقنعة الأوهام برمتها. والذى دفع **كانط** إلى الغلق، على نحو ما يرى **جوته**، نظرة **كانط** إلى العلاقة بين الطبيعة والإنسان على أنها علاقة غير مباشرة، وهمزة الوصل نظرية المعرفة. أما **جوته** فيرى أن العلاقة بين الطبيعة والإنسان علاقة مباشرة، ولهذا فهى علاقة مفتوحة، وبالتالى فإن النسق الذى يتناولها هو نسق مفتوح. هذا بالإضافة إلى رفض **جوته** للنسق المغلق، إذ ينظر إليه على أنه نوع من الدوجماطيقية.

ويبين مما تقدم أن ثمة علاقة حميمة بين **جوته** و**كانط** على الرغم من بعض التحفظات. ومحور هذه العلاقة التنوير.

يبقى بعد ذلك تحديد رؤية العقاد **لجوته** فى ضوء ما انتهينا إليه، وفى ضوء كتاب العقاد عن **جوته**. وفى هذا الكتاب يجيب العقاد عن أسئلة **جوته** الثلاثة ولكن لا فى ضوء التنوير ولا فى ضوء فلسفة **كانط** ولكن فى ضوء العقاد نفسه ولغته العربية التى تتميز بجرس موسيقى قد يطغى على إبراز الفكرة. يقول العقاد «**لقد عاش جوته عصر الثورة الفرنسية ولقى نابليون أعظم رجال الدول فى ذلك الزمان. ولكنك إذا سطرت تاريخه استطعت أن تحذف ذكر الثورة بأسرها دون أن تختل معك قواعد ذلك التاريخ، واستطعت أن تلغى لقاءه لنابليون، ولكنك لا تستطيع أن تلغى لقاءه لحسناء من أولئك الحسان اللواتى غذينه بغذاء الأرباب من نور**

العيون ووهج القلوب. فكل حسناء عرفها كان لها شان فى آثاره أجل من شان نابليون».

ويبين من هذه العبارة أن فهم العقاد للثورة محصور فى الفعل الثورى الآنى فى حين أن للثورة الفرنسية فلاسفة مهدوا لها هم فلاسفة التنوير. وأغلب الظن أن العقاد لم يفهم روح القرن الثامن عشر إلا على أنه القرن المتعطش إلى المعرفة والحرية(١٤).وهذه الفاظ بلا مدلول لأن التعطش إلى المعرفة والحرية لا يميز هذا القرن وحده، وإنما الذى يميزه هو دعوته إلى تحرير العقل من كل سلطان ماعدا سلطان العقل الأمر الذى أدى إلى إبداع الثورة العلمية والتكنولوجية.

وكنا نود أن يأتى نقد العقاد **لفاوست** من زاوية روح العصر، ولكنه لم يفعل وإنما رد الإنتاج الأدبى **لجوته** إلى عبقرية جوته. يقول «**ليس فى فاوست إلا شيء واحد يستحق العناية وهوالاطلاع على عبقرية نادرة نتفرج عليها وكفى».**

وحين يعلق العقاد على مؤلفات **جوته** برمتها يقول: **وانت تخرج من هذه الكتب بان جوته هنا وهناك شاعر الأجزاء والحالات الفردية، يجيد فيها ولا يجيد فى غيرها. فخذ ما شئت سردا للكلام المفرد، ورسما للشخوص المعزولة، لأن ملكة الأجزاء تغنى كل الغنى فى هذه المقاصد. بيد انها لا تغنى فى حبك الفصول المركبة ولا فى ربط الوقائع المتشعبة(١٥)**. وهذا التعليق يأتى على الضد من مبدأ **جوته** الخاص بالعلاقة الجدلية بين الجزئى والكلى.

والعقاد، فى نهاية المطاف، لم يدرك روح عصر التنوير، إذ يقول عن هذا العصر الذى نشأ فيه جوته أنه «لم يكن عصر إحصاء بل كان عصر إحاطة وإجمال، وتمهيد من الإجمال إلى التفصيل.

أما بعد

فليس عندى من خاتمة توجز ما انتهينا إليه من تحليل لفكر العقاد سوى عنوان هذا المقال.

الهوامش:

(١) عباس محمود العقاد، أنا، دار المعارف، ١٩٦٤، ص ٢٩.
(٢) نفس المرجع، ص ٢٤٤.
(٣) عباس محمود العقاد، حياة قلم، دار المعارف، ١٩٦٤، ص ٢٣.
(٤) نفس المرجع، ص ٤٦.
(٥) عباس محمود العقاد، الفلسفة القرآنية، دار المعارف، ١٩٦٢، ص ٤٣.
(٦) نفس المرجع، ص ٢٢٦.
(٧) عباس محمود العقاد، رجال عرفتهم، دار المعارف. ١٩٦٣، ص٢٠١.
(٨) المرجع السابق، ص ٢٠٢، ٢٠٣.
(٩) المرجع السابق.
(١٠) ابن رشد، فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال، الجزائر، ص ٣٤.
(١١) Goethe, Conversations and Encounters, trans. D. Lake and R. Pick, Oswald Wolff, London, 1966, p. 126.
(١٢) Ibid., p. 129 .
(١٣) Karl Victor, Goethe, the Thinker, Harvard Univ. Press, Cambridge, 1950, p. 14.
(١٤) العقاد، عبقرية جيتى، مكتبة دار العروبة، القاهرة، ١٩٦٠، ص ٥٥.
(١٥) نفس المرجع، ١٢١.

لطفى عبد البديع



العقاد
بين عمر وأبى نواس

لا تعرف العربية كاتباً كالعقّاد رحمه الله توسّع فى كتابة السير والتراجم ونوّع فيها واستكثر منها بما لا يدانيه أحد فى ذلك من نظرائه ومعاصريه من الكتاب، فقد عرفنا من يكتب الكتاب أو الكتابين كما فعل هيكل فى «حياة محمد» و «أبوبكر الصديق» وطه حسين فى بعض كتبه ولطفى جمعة والسحّار وغيرهم.

والعقاد كتب فى أعلام الإسلام من الخلفاء والصحابة وفى الشعراء كأبى نواس وابن الرومى ثم فى المعاصرين كما فى كتابه عن سعد زغلول،وكانت له قدرة عجيبة على التحليل والتعليل، يقيم من الأخبار على كثرتها والروايات على تباينها نسقاً واحداً متماثلاً يفضى أوله إلى آخره وآخره إلى أوله وتلتقى فيه التفاصيل وتتعانق الجزئيات فى لغة محكمة البناء صارمة الأداء لا تمل من الجدل والحجاج ولا تختل ولا يعروها ما يعرو غيرها من التخاذل أو الهوان كأنها بعض لغة المتكلمين والمجيدين من الكتاب فى عصور العربية الزاهرة وقد جدد شبابها محمد عبده والشيخ على يوسف وأمين الرافعى وأضرابهم من الكتاب ثم ورّثوها من جاء بعدهم من أصحاب الأقلام.

غير أن هذا النسق الصارم على ما فيه من براعة فى التخريج والاستنباط والجمع بين ما تفرق واختلف وتباين ولم يأتلف يشوبه ما يشوب كل نسق مثالى من الضيم الذى يدخله على الجزئيات والتفاصيل حين يروم إنزالها على حكمه بناء على ما تقتضيه التجارب النفسية والاجتماعية لوقائع الحياة وأحداث التاريخ.

وآفة السير والتراجم هى النزعة النفسية التى تطابق بين الذات التى تروم المعرفة والذات النفسية مما تصدت

له الفلسفة الظاهرة بالنقض والتصحيح بناء على أن «الإمبريقية» التى تعول عليها النزعة النفسية تؤكد ككل «إمبريقية» أن التجربة هى المصدر الوحيد لحقيقة كل ضرب من ضروب المعرفة، إلا أن هذا التوكيد ينبغى بدوره أن يخضع للتجربة وينزل على حكمها، ولكن الشاق فيه كالشأن فى كل تجربة أنه لا يفضى إلا إلى الممكن والجزئى ولا يتيح للعلم المبدأ الكلى والضرورى لتوكيد مماثل لأن التجريبية لا يمكن أن تفهم بالتجريبية.

ونجتزئ بمثالين لذلك أحدهما من «**عبقرية عمر**» والآخر «**أبو نواس**» وتستوقفنا فى عبقرية عمر، قصة ساقها العقاد فى عدل عمر، وقد بلغ مبلغ البطولة التى لا يدانيه فيها أحد، وهى قصة ابنه عبدالرحمن فى مصر كما رواها عمرو بن العاص وإلى مصر يومئذ حيث يقول: دخل عبدالرحمن بن عمر وأبو سروعة ـ وهما منكسران، فقالا: أقم علينا حدّ الله، فإنّا قد أصبنا البارحة شراباً فسكرْنا، فزجرتهما وطردتهما، فقال عبدالرحمن: إن لم تفعل أخبرت أبى إذا قدمت عليه، فحضرنى رأى وعلمت أنى إن لم أقم عليهما الحد غضب علىَّ عمر فى ذلك وعزلنى وخالفه ما صنعت فنحن على ما نحن عليه إذ دخل عبدالله بن عمر فقمت إليه فرحّبت به وأردت أن أجلسه فى صدر مجلسى فأبى علىَّ وقال: أبى نهانى أن أدخل عليك إلا أن لا أجد من ذلك بداً، إن أخى لا يحلق على رءوس الناس فأما الضرب فاصنع ما بدالك.

قال عمرو بن العاص وكانوا يحلقون مع الحد فأخرجتهما إلى صحن الدار فضربتهما الحد، ودخل ابن عمر بأخيه إلى بيت من الدار فحلق رأسه ورأس ابن سروعة فوالله ما كتبت إلى عمر بشىء مما كان حتى إذا تحينت كتابه إذا هو نظم فيه: بسم الله الرحمن الرحيم: من عبدالله عمر أمير المؤمنين إلى العاص ابن العاص:

عجبت لك يا ابن العاص لجرأتك علىَّ وخلاف عهدى، فما أرانى إلاَّ عازلك فمسىء عزلك تضرب عبدالرحمن فى بيتك وتحلق رأسه فى بيتك وقد عرفت أن هذا يخالفنى! إنما عبدالرحمن رجل من رعيتك تصنع به ما تصنع بغيره من المسلمين، ولكن قلت هو ولد أمير المؤمنين، وقد عرفت ألاّ هوادة لأحد من الناس عندى فى حق يجب لله عليه، فإذا جاءك كتابى هذا فابعث به فى عباءة على قتب حتى يعرف سوء ما صنع»

قال: فبعثت به كما قال أبوه وأقرأت ابن عمر كتاب أبيه، وكتبت إلى عمر كتاباً أعتذر فيه وأخبره أنى ضربته فى صحن دارى، وبالله الذى لا يحلف بأعظم منه إنى لأقيم الحدود فى صحن دارى على الذمىّ والمسلم وبعثت بالكتاب مع عبدالله بن عمر. قال أسلم:

فقدم عبدالرحمن على أبيه فدخل عليه وعليه عباءة ولا يستطيع المشى من مركبه فقال: يا عبدالرحمن فعلت كذا، فكلّمه عبدالرحمن بن عوف وقال: يا أمير المؤمنين قد أقيم عليه الحدّ مرة فلم يلتفت إلى هذا عمر وزيره، فجعل عبدالرحمن يصيح: أنا مريض وأنت قاتلى:

فضربه وحبسه، ثم مرض فمات رحمه الله»

وقد صح ما ذهب إليه العقاد من أن القصة تتوافق أخبارها ومن رويت عنهم فلا نستغربها فى جميع تفصيلاتها إلى حين تطرأ عليها المبالغة التى تتسرب إلى كل خبر من أخبار البطولات المشهورة وذلك أن يقسو عمر على ابنه تلك القسوة التى يوجبها الدين ولا تقبلها

الفطرة الإنسانية فيقيم عليه الحد وهو ميت أو يعرضه للموت من أجل حد أقيم.

ولكن أصح من ذلك أن عمر لا يعول فى ذلك على رأى يراه بناء على قسوة أو رحمة وإنما على الحكم الشرعى فى الحد، وهو ما يستدل عليه من صنيعه فى رجل جاءه وهو سكران وأراد أن يشتد عليه فقال له:

لأبعثنك إلى رجل لا تأخذه فيك هوادة فبعث به إلى مطيع بن الأسود العبدى ليقيم عليه الحد فى غده، ثم حضره وهو يضربه ضرباً شديداً فصاح به: قتلت الرجل.. كم ضربته قال: ستين، قال: اقتص عنه بعشرين. أى ارفع عنه عشرين ضربة من أجل شدتك عليه فيما تقدم من الضربات

وقال أبو عبيد اجعل شدة ضربك له قصاصاً بالعشرين التى بقيت من الثمانين»

وقال البيْهَقى: «ويؤخذ منه أن الزيادة على الأربعين ليست بحد إذ لو كانت حداً لما جاز النقص منه بشدة الضرب إذ لا قائل به.

وروى الدار قُطْنى عن عمر أنه جلد فى الخمر ثمانين وكان إذا أتى بالرجل الذى كانت منه الفعلة ضربه أربعين فلو كان الحد ثمانين لما جاز النقصان عنه كسائر الحدود.

فلا الصفات من قسوة أو شفقه ولا التجارب النفسية مما ينهض بعبء العزيمة العمرية التى يجلّيها إلاّ فقه عمر، واجتهاده فهو المعول عليه فى هذا المقام.

وقد كان رضى الله عنه من أكابر مجتهدى الصحابة وكان مشاهير الفقهاء يعولون على كثير من اجتهاداته ولاسيما فى الجنايات.

وننتقل من صاحب العزيمة عمر بن الخطاب إلى النديم اللاهى أبو نواس، وكما أن صفات عمر لم تصنع فقه عمر فليست أخبار أبو نواس أو نزواته هى التى صنعت منه أبا نواس.

لقد ذهب العقاد إلى أن أيسر ما يقال فى أبى نواس أنه إباحى متهتك يظهر امره ولا يتكلف لإخفائه وذلك وصف صحيح فمن قال عن أبى نواس «أنه إباحى متهتك» فقد وصفه بما كان عليه، لأنه كان يقارف المنكرات ويعلنها ولا يحفل بمداراتها وهذا لا يكفى للصدق فى وصفه على حقيقته، ولكنه لا يغنى شيئاً إذا كان المقام مقام دراسة نفسية.

إذ المرء قد يستبيح الرذائل ويتهتك فى البطالة ويتمادى فى تهتكه غاية التمادى لعلتين متناقضتين ترجع كل منهما إلى خلال نفسية بعيدة من خلال الأخرى فى بواطنها وظواهرها.

ولكن إذا كانت المجاهرة بالمنكرات ومقارفة اللذات مما لا ينفرد به أبو نواس وحده لأنه مما يشاركه فيه غيره فهل النرجسية التى استغرقت من كتاب أبى نواس الصفحات الطوال هى شىء اختص به أبو نواس دون غيره من خلق الله: وإلاّ فما معنى الأسطورة اليونانية وما معنى كونها أسطورة إلاّ أنها شىء ليس مما يندر وقوعه فهى تصدق على كثيرين من أبناء زمانه وقبل زمانه وبعده إلى أبد الآبدين. وإذا صح ذلك فكيف لم يتأت لهم أن يقولوا مثل ما قال أبو نواس؟!

وابأبى الثغ لا ججته ... فقال فى غنج وإخناث

لما رأى منى خلا فى له ... كم لقى الناث من الناث

نازعته صهباء كرخية ... قد حلبت من كرم حراث

وما الدليل على أن قول أبى نواس:

هو غزل صراح مكشوف يختار فيه أبو نواس غلاماً مثله بل يحدد لثغته بالسين ولا يكون دليلاً على شىء آخر كأن يكون من قبيل ما كان يصطنعه من لغة النساء والغلمان كما يقول الصولى وغيره وقد اشتهر بذلك أبو نواس حتى حمل عليه كثير من هذا الباب؟

ولا يملك الإنسان إلاّ الإعجاب بالتحليل الوافى للنرجسية ولوازمها ولكن كيف يتأتى للاشتهاء الذاتى والتوثين الذاتى وما إلى ذلك من لوازم التلبيس والعرض والتشخيص أن تنهض بعبء الشعر ويحيل عليها الدارسون كل ما يعن لهم منه، وهى فى حاجة إلى إثبات وتفتقر إلى الدليل على صحتها، وفرق كبير بين التجارب النفسية عند الآحاد من الناس والتجارب بعد أن تستحيل إلى كلمات أبى نواس ولغته.

ومن أين جاءت هذه اللغة إن لم يكن من الشعر القديم ومن طريقته فى تجديد معانى الشعر وكأنها تقوم على المخالفة فقد كانوا يروون كما ذكر عبد الله بن المعتز فى طبقات الشعراء أن أبا نواس كان من جماعة يصفون أنفسهم بضد ما هم عليه حتى اشتهروا بذلك فكان يكثر من ذكر اللواط ويتحلى به وهو أزنى من قرد!

وقد بلغ الفضل بن الربيع ما يذكره أبو نواس فى الخمر والغلمان فبعث إليه وأمر بضربه وكان يستغيث ويقول: عذرى واضح فى القرآن فقال له: وما عذرك؟ فقال: ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون فأنا ممن يقول ولا يفعل، فقال: خلوا سبيله أخزاه الله»

وليس تعليل شعر أبى نواس بالنرجسية بأولى من تعليله بذلك، ويكون العرض والتلبيس وما إليهما مما أشار العقاد من باب المخالفة، قال:

«وتنطبق عليه لازمة العرض كما تنطبق عليه لازمة التلبيس والتشخيص ولعل لازمة العرض أظهر فيه لأنها من شأنها أن تتلمس وسائل الإظهار فلم ينظم شعراً فى الخمريات أو الغزل أو المجون إلا تبين منه أن الجهر بالمحرمات أدنى إلى هواه من المتعة بالمحرمات.

وإن قالوا حراما. قل حراما

ولكنَّ اللذاذة فى الحرام

وتكبر المتعة فى حسه وفى وصفه بمقدار المخالفة لا بمقدار المتعة والتذاذها فلا يتساوى شراء الخمر والفسوق بمال حلال وشراؤهما بمال حرام

وأركب الآثام حتى ... يبعث الله الأناما

فلكم نلنا بدينار ... فمرناه غلاما

وشربنا يومنا ذا ... كَ بباقيه مداما

لانصرفْنَ فى حرام ... أبداً إلاّ حراما

أو كما قال فيما نسب إليه ـ «إن الخمر لا تشرب إلاّ بثمن خنزير مسروق من زانية»

ومثل هذا يقال فى مذهبه فى الزندقة فليس فى الزندقة غير هذه المخالفة فى لغة صاخبة تقوم على تحدى المألوف من الأعراف والتقاليد وهذا ما يقتضيه العرض والإظهار.

وكأن هذا هو قانون الشعر عنده فاستبدل بالبكاء على الأطلال مما نعاه على الأقدمين العكوف على الخمر التى التمس فيها إكسير الحياة.

وتلك هى لغة الغواية وحرية الغواية التى عرف بها أبو نواس كما فى قصيدته التى حاج فيها إبليس، وتصطخب فيها اللاءات بدوامة كونية من الخطيئة والتوبة يعلو فيها إبليس ويهبط فى أجواز الفضاء بين الأرض والسماء يقول:

نمت إلى الصبح وإبليس لى
فى كل ما يؤثمنى خصم
رأيته فى الجو مستعليا
ثم هوى يتبعه نجم
أراد للسمع استراقاً فما
عتم أن أهبطه الرجم
فقال لما هوى مرحباً
بتائب توبته وهم
هل لك فى عذراء ممكورة
يزينها صدر لها فخم
ووارد جثل على متنها
أسود يحكى لونه الكرم
فقلت لا قال فتى أمرد
يرتج منه كفل فعم
كأنه عذراء فى خدرها
وليس فى لبته نظم

فقلت: لاقال: فتى مسمع
يحسن منه النقر والنغم
فقلت لا: قال ففتى كل ما
شابه ما قلت لك الحزم
ما أنا بالآيس من عودة
منك على رغمك يا فدم
لست أبا مرة إن لم تعد
فغير ذا من فعلك الغشم

ومما يساق فى هذا الباب ما يروى عن والبة بن الحباب أنه كان نائماً وأبو نواس غلامه نائم إذ أتاه آت فى منامه فقال: أتدرى من هذا النائم إلى جانبك قال لا قال: هذا أشعر منك وأشعر من الجن والإنس، أما والله لأفتننَّ بشعره الثقلين ولأغوينَّ به أهل المشرق والمغرب قال: فعلمت أنه إبليس فقلت له: فما عندك؟ قال: عصيت ربى فى سجدة فأهلكنى، فلو أمرنى أن أسجد لهذا الف سجدة لسجدت.

وهل كان يمكن أن يسجد إبليس إلا لأنها إرادة اللغة الشعرية لأبى نواس تكلمت به قبل أن يتلفظ به الناس بل قبل أن يتلفظ به الوسواس الخناس؟



عبد اللطيف عبد الحليم



العقاد
والأدب المقارن

يدهش المرء لتلك النهضة الباكرة التى تتمثل فى كتابات طائفة من كتابنا، فى كل مجالات الفكر الإنسانى، وكأن الهمم كلها مشحوذة تسابق تلكؤ الزمن الغابر، وتزيح قوقعة الركود والبيات، متسلحة بصالح تراثها، نافضة عنه أسراف الخمول، وأكفان الرمم البالية، مشرئبة إلى الأفق اللاحب، دون توجس منه؛ لأنها تنظر بعين قطاة، فتدرك الخبء، مع أن الجو المحيط يشعر بعض النفوس بالضآلة والتخاذل إزاء ما هو وافد، والاحتلال آخذ بالأكظام، بيد أن أكثر المستنيرين دخلوا حومة الصراع والجدل الحضارى، وهم آمنون من مغبة الخداع والظنة، ربما فتن بعضهم بما هو وافد لكنهم ما عتموا أن فاءوا إلى برد اليقين، عائذين بتراثهم الجيد فى عصور الصحة والسلامة، هاضمين ما هو دخيل، ليستحيل - مع موروثهم - فى مشيج واحد، متعدد الخطوط والشيات لكنه واحد فى النهاية، يبرز فيه وهج أصالتهم، وبريق عيونهم، وكانت الحرية التى تشيع فى أوصال تلك الحقبة خير معوان لهم، وكانوا هم - فى الوقت ذاته - مؤرثى شواظها، يحرق أحيانا، إلا أنه يضىء، ولذا كانت النهضة لا تتجزأ، حضاريا، وسياسيا، وثقافيا، ودينيا، ويعجب المرء الآن - وقد آتت النهضة أكلها - كيف تنحسر الموجة، وأن يغدو الوشل الثقافى ديدن الناس فى أغلبهم، لولا قلة صابرة محتسبة تحاول أن تقاوم عوامل الغيض والتصحر.

وفى صدارة تلك الطائفة التى ألمحنا إليها - دون شية من تعصب مذهبى - الأستاذ العقاد الذى نحتفل الآن بمولده الخامس بعد المئة.

والعقاد موسوعى الثقافة - كما درج الناس على نعته - لكن بمعنى نعنيه، وهو أنه ليس «سوسة كتب» يجمع ما يقرأ، بل نعنى أنه - مع اتساع معارفه - مبدع،

شديد الخصوصية والأصالة، وكأن كلامه لم ينبت إلا فى تربته، ولم يرتو إلا بدمه، ولم يخرج إلا مخضلا بسويداء فؤاده، وكأيِّنْ من أساتذة نقرأ لهم، فلا يعتم كلامهم إلا بأن يذكرنا بكلام قرأناه قبلا، وإذا جازت المقارنة بينه وبين قرينيه المازنى وشكرى، فربما نشيم وشلا أو فيضا من كلام قديم - عربى وعجمى - يتسرب فى ثنايا كلامهما أحيانا، ولم نلحظ تلك الظاهرة لدى العقاد، وكأن كل ما يقرأه يحيله إلى خراف مهضومة كما يقول فاليرى، وتلك آية فى الأصالة لا ندرى آية أصدق منها، ولا أدل عليها، وإذا جمعنا ما تبين فيه آثار قراءاته كان نزرا الوقوف عنده لون من المماحكات التى يولع بها صغراء العقول والأذواق من الباحثين، وبعضهم فى مقام الأستاذية الوظيفية، ودرايته بالعقاد - ناقدا وشاعرا - لا تزيد عن الأميين وأشباه الأميين، لكن طيلسان الأستاذية يخلع على كلامهم لدى المخدوعين من تلاميذهم صفة القبول.

نزعم - ونتحمل تبعة هذا الزعم - أن العقاد لم يقرأ قراءة صحيحة حتى الآن - إلا لدى نفر صابر قليل - وإلا لما كان هذا حالنا - شعرا ونقدا وفكرا إسلاميا، وتربية سياسية، وغير ذلك من شعاب الحياة.

العقاد قارئ من طراز نادر، وكاتب من طراز نادر، وقراءاته فى اللغات الأجنبية، قراءة خرِّيت، منذ غصن الصباريان أملود، ومحاولة تقصى هذه الظاهرة فى مقال محدود فوق الذرع، وربما ينخدع الأغرار الآن ببعض الكتاب الذين يطرزون ما يكتبون بطائفة من الأسماء الأعجمية دالة منهم بما يعرفون، وغالبا ما تكون معرفة لا تتجاوز القشور وترديد الببغاوات، ووشيكا ما ينكشف المخبوء عن غير شىء.

وقد حاول بعضهم أن يحصى الأسماء الأجنبية فى كتابات العقاد، توضيحا لمدى إلمامه، إلا أنه نية حسنة إن لم يشفعها صاحبها ببيان الأثر، وتعمق المعرفة، وإبانة الأصالة.

والوقوف لدى معرفة العقاد باللغة الأجنبية إنما هو لبيان استحصاد ملكاته، واكتمال أدواته باحثا فى النقد والأدب المقارن، وسائر الفنون التى تناولها العقاد، ولأن الأدب المقارن حقل عسير وغامض، وربما كان تحديده - حتى الآن - غير متفق عليه بصورة نهائية، كان لإبراز دور العقاد فى هذا الميدان، وفى اللغة العربية أهمية قصوى - فى نظرنا - لدى باحثى هذا العلم ومؤرخيه، وكلهم لم يلتفت إلى دور العقاد فى هذا الميدان فى بواكير حياته الأدبية، وموالاته الكتابة.

ولن يكون من خطة هذا المقال أن يعكف على مناهج الأدب المقارن، وأن يتقصى ظواهره فى البلدان المختلفة، إلا بمقدار ما تسمح به المناسبة، وما نحسبه يلقى ضوءا على دور العقاد.

تتوزع مدرستان معروفتان دراسة الأدب المقارن، وإذا أردنا الإجمال، هما المدرسة الفرنسية أو التاريخية، والمدرسة الأمريكية أو النقدية، إلا أن ظاهرةالمقارنة سابقة على هاتين المدرستين وسواهما، كما يسبق الكلام - مثلا - قواعد اللغة، وربما كانت الموازنات التى كانت تتم قديما فى الأدب العربى بين شاعرين، وفى الأدب الأجنبى أيضا بين كاتبين هى البدايات الحقيقية الساذجة لهذا العلم، لكن هذه المسائل ما لبثت أن أضحت علما يقف عليه الباحثون جهودهم.

ولب الدراسة المقارنة عند الفرنسيين - فى أغلبها يتجه إلى التأثير والتأثر، والوسائط، وأنواع العلائق،

وربما كان تعريف **جويار** لهذا العلم بأنه «دراسة تاريخ العلائق الأدبية الدولية» يوجز حدود هذه المدرسة. وصادف ذيوعا شديدا حتى بين الدارسين العرب الذين تلقوا دراساتهم فى فرنسا.

لكن المدرسة الأمريكية، ورائدها **رينيه ويلك** (١٩٠٣..) ترى أن اقتصار الدراسة المقارنة على مسائل تأثر أدب ما بأدب غيره، أو تأثيره فيه تضييق لامسوغ له، وأن الاهتمام بالوسائط والتاريخ يكون على حساب جماليات النص ونقده، وفيه أيضا شبهة اهتمام بالأدب القومى.وشبهة استعلاء، ولذا رأوا أن الظروف المتشابهة فى بلدين، وتشابه القرائح حين تتجه إلى معالجة موضوع واحد يمكن أن تقوم بها دراسة مقارنة، بصرف النظر عن الالتقاء التاريخى، وتأثير أدب فى أدب آخر، بل وسعوا الحظيرة بعض الشىء لدراسة تشابه بين أديبين من لغة واحدة، ولعل دافعهم فى ذلك هو اللغة الإنجليزية الموحدة بينهم وبين الجزر البريطانية.

وقد هلل كثير من الدارسين حتى بعض الفرنسيين أنفسهم لهذا الاتجاه الجديد الذى بشر به **ويلك** فى دراسته: «أزمة الأدب المقارن» سنة ١٩٤٩، ورأوا فيه فتحا جديدا، وقد جمع دراساته فى كتاب صدر سنة ١٩٦٣.

واتسمت النظرة الأمريكية بالشمول والاتساع، لتحوى الأدب ومقارنته بمجالات التعبير الإنسانى الأخرى، كالفنون والفلسفة والتاريخ والعلوم، متفادية بذلك أوجه القصور لدى الفرنسيين.

ولأن مصر كانت تتجه صوب فرنسا منذ بداية النهضة فقد حمل قادة التنوير طرفا من آراء الفرنسيين، مثل رفاعة وعلى مبارك، وبالطبع كانت هذه الآراء فطيرا لم تنضج بعد، لكنها ما لبثت أن تطورت بعض الشىء لدى رجل - ظلمه التاريخ الأدبى كثيرا هو المرحوم **أحمد ضيف**، ويؤكد أن الموازنة والمقارنة ضروريتان، ولا تكتمل دراسة تاريخ الأدب إذا أغفلنا الموازنة بينه وبين غيره من الآداب الأخرى، ويشبهه باحث معاصر بأنه حاول أن يقوم بنفس الدور الذى حاولته مدام **دى ستال** فى فرنسا، وقد حاول ذلك بداية من سنة ١٩١٨.

ثم خلف من بعده رجال كتبوا مقالات فى هذا الفرع الجديد، لعل من أهمهم **فخرى ابو السعود** فى دراساته بين الأدب العربى والانجليزى، **وعبدالرزاق حميدة، وابراهيم سلامة، ومحمد غنيمى هلال** - وهو رائد كبير - وإخوان هذا الطراز فى الجامعة وفى خارجها، وهم على تفاوت يحطبون فى حبال المدرسة الفرنسية، ويخلطون أحيانا بين الموازنة والمقارنة.

لكن التاريخ لهذا العلم بخع دور العقاد، وكأنه لم يترك أثرا يذكر. والحق مجانف لهذا التاريخ من ألفه إلى يائه، لأن رجلا طلعة مثل العقاد لابد أن يضرب بسهم فى هذا الحقل البكر، وطارقوه يمضون فى وعثاء.

فى سنة ١٩٠٨ وفى جريدة «الدستور» نشر العقاد طائفة من المقالات عن فارس: شعرها وشعرائها، قارن فى إحداها بين الخيام والمعرى - والعقاد كان فى التاسعة عشرة من عمره، ويرى أنهما اتفقا فى كثير من العادات والطباع، «ولا يبعد أن يكون الرجل قد استقى فلسفته من أبى العلاء، فإن الشواهد تؤيد ذلك، وقد كان الخيام يحسن العربية فلا يعقل أنه لم يطلع على مصنفات المعرى.. كما أنه لا يعقل أن يبلغ بينهما توارد الخواطر إلى حد أنهما يتفقان فى التعابير والمعانى والمذاهب ذلك الاتفاق الغريب».

ثم يستطرد العقاد بإيراد أمثلة تؤكد نظرته هذه من أقوال الشاعرين الحكيمين وهو كلام يتسق ورأى المدرسة الفرنسية التى تبحث عن الوسائط والتأثر، والعلاقات التاريخية.

وفكرة المقارنة بين الآداب ليست فكرة عارضة لدى العقاد، بل إنها ظلت تساوره، والعقاد - عندنا - من ذلك الطراز من الأدباء الذين يقعون منذ طراءة السن على حقيقة مذهبهم، ثم تزيده الأيام رسوخا وتمكنا.

بيد أن الذى نريد أن نؤكده قبل إيراد نماذج من الدرس المقارن حسب وجهة النظر الفرنسية، وهى حاشدة عنده، نود التلبث أمام حقيقة غفل عنها الباحثون جميعا، وهى من الوضوح بحيث لا تعوز نظراً يرى، هذه الحقيقة هى سبق العقاد للمدرسة الأمريكية بأكثر من ثلاثة عقود:

فى سنة ١٩١٦ نشر العقاد مقالين فى مجلة «المقتطف» - سبتمبر ونوفمبر - عن **أبى العلاء المعرى**، مقارنا بينه وبين **دارون** و**شوبنهور**، وكيف أن شيخ المعرة تحدث عن مذهب النشوء وتنازع البقاء حديثا غير عابر، كما تحدث عنه دارون، مدللا على ذلك بنماذج من شعر أبى العلاء، وأقوال دارون، ثم عرض العقاد لتشاؤم الشاعر العربى - وكان العقاد فى أوج تشاؤمه وعشقه للمعرى آنذاك - والفيلسوف الألمانى شوبنهور، مستشهدا بنماذج من كليهما، وانتهى العقاد قائلا: فإذا قيل إن دارون واضع المذهب فى عالم العلم ساغ لنا أن نقول: والمعرى واضعه فى عالم الأدب والشعر، وارتأى أن المزاج وراء تشاؤمهما وأنهما يتلاقيان فى حبهما للحيوان ورأفتهما به، وفى وفائهما لوالديهما مع أنهما سبب وجودهما فى الحياة التى يفركانها.

وعاود الحديث عن المعرى وشوبنهور مرة أخرى فى كتابه «رجعة أبى العلاء»، مما يشى بإلحاح الفكرة عليه.

فى مقال آخر فى كتابه «الفصول» سنة ١٩٢٢ عن الغزل الطبيعى، قارن مقارنة ذكية بين شعراء الغزل من العرب مثل عروة بن حذام، والمجنون، وجنادة العذرى، وجميل، وكثير وبين الشاعر اللاتينى كايتليوس (ت ٥٤ ق.م) مستشهدا بأقوال هؤلاء الشعراء، مرتئيا فيها تعبيرا صادقا عن لوعة العشق وشواظه ودخانه بعيدا عن الرقة والدماثة التى شاعت لدى شعراء الصنعة وهى: «حقيقة اتفق عليها شاعران ليس بينهما جامعة من ذوق أو لغة أو مشرب قوم أو وحدة زمن، ولكنهما اجتمعا على عاطفة إنسانية صادقة».

وفى مقال بجريدة «**البلاغ**» ٧ يناير ١٩٢٤ يقارن بين المتنبى والفيلسوف الألمانى نيتشه فى فلسفة القوة، ويعجب العقاد لهذا التشابه فيقول: «إن آراء شاعرنا وآراء المفكر الألمانى تتفق فى مسائل كثيرة اتفاقا توأميا لا نعلم أعجب منه اتفاقا بين نابغين مفكرين، ينتمى كل منهما إلى قوم وعصر وحضارة ولغة غير التى ينتمى إليها الآخر: تتفق فى مقاييس الحياة، وقيم الأخلاق وصرامة العبارة، وتفاصيل وجزئيات شتى مما يتفرع على هذه الأصول، ووجهة النظر على الأقل متحدة فى كل ما نظم الشاعر، وخط المفكر من المعانى الخاصة والعامة، فمن قرأ المتنبى، ثم قرأ نيتشه لابد أن تكر الذاكرة به إلى كثير من أبيات المتنبى ووقائع حياته كلما قلب الطرف فى صفحات نيتشه من رأى إلى رأى ومن خطرة إلى خطرة، ولابد أن يشعر وهو ينتقل من أحدهما إلى الآخر أنه ينتقل فى جو واحد وبيئة واحدة».

وقد ردد هذا الرأى المستشرق الإسبانى **غرثيه غومث** فى دراسته عن المتنبى - وترجمها إلى العربية

د. **الطاهر مكى** - دون أن يشير الإسبانى إلى رأى العقاد، وما نظنه إلا آخذه عنه، إبان إقامته فى القاهرة منذ سنة ١٩٢٣، وهو طالب بعثة.

ما قاله العقاد منذ سنة ١٩١٦، هو ما بشرت به المدرسة الأمريكية وشايعها بعض الفرنسيين منذ سنة ١٩٤٩، وكان «**ويلك**» حين نشر العقاد آراءه فى الثالثة عشرة من عمره، ولو كان كاتبنا المصرى يكتب بغير العربية لكان لكتابته اثر آخر، ولغدا صاحب مدرسة تنسب إليه فى الأدب المقارن، تقف بجانب المدرسة الفرنسية ولا تلغيها، لكنها تحد من غلوائها فى حصارها الشديد، وتفتح منادح للمقارنة بين المعارف الإنسانية، كما حدث لدى العقاد حين قارن بين شعراء وفلاسفة وعلماء.

ولأن الفكر الإنسانى الرحب لا يحتجنه قفص واحد، فقد طمح العقاد ببصره إلى طريقة المدرسة الفرنسية ايضا، وقارن مقارنة ذكية بين «الديوان الشرقى للمؤلف الغربى» للشاعر الألمانى جيته وبين الشاعر الفارسى حافظ الشيرازى، وارتأى أن ظروفا ثقافية فى ألمانيا كانت تدفع الشاعر الألمانى - وله ظروفه الخاصة ايضا - أن يولى وجهه شطر المشرق.

أما صورة الأمة فى أدب أمة أخرى، فله صفحة باقية فى تراث العقاد، وأمامنا أربع دراسات - لم تنشر بعد - عن صورة مصر فى أربعة كتب، وهى رحلات واقعية أو خيالية، والكتاب الأول هو «**صوت من مصر**» وهو من وحى الخيال، ويذكرنا بواشنطن إرفنج فى كتابه عن «الحمراء»، وتناول العقاد الكتاب ومؤلفه بالنقد والتحليل، ومواطن الإصابة فى وصفه الخيالى، والذى أثبتت الأيام واقعيته، ويختم كلامه بقوله: وفى كتاب «صوت من مصر» أو هاتف من مصر ذخر موفور للدارسين الملاحظين، وذخر موفور للمتخيلين والمتأملين ولاسيما إذا كانوا من ابناء البلاد التى تدور عليها أحاديث الكتاب».

والكتاب الثانى: «**وباء مصر الأخير**»، ويتحدث عن المخدرات وهو كتاب حقيقة لا خيال، إلا أن فيه توشيات مثل نوادر شرلوك هولمز، وفى الكتاب استعراض جيد لحقيقة المجرمين والمهربين، ومطارداتهم.

والكتاب الثالث قصة للكاتب السويسرى جون نيتل واسمها «**الدكتور ابراهيم**» - وترجم إلى الإسبانية - ويحكى قصة طبيب من الجيل الناشىء فى أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين، ويتابع المؤلف رحلته فى أقاليم مصر، ورأيه فى العادات والتقاليد، ومحاولة تفسيرها وتعقيب العقاد عليها.

أما الكتاب الأخير فهو رحلة إلى مصر قبل نحو سبعين سنة - أى منذ كتب العقاد دراسته فى الاربعينيات - وهو للكاتب المصور الفرنسى «**أيجين فرومنتان**». ويوازن العقاد بين ملكاته مصورا وكاتبا، ورأيه فى مشاهداته فى مصر، وتذكرنا هذه القصة أو الرحلة برحلة دومنجو باديا الإسبانى أو على بك العباسى كما سمى نفسه فى عصر محمد على - راجع ما كتبه عنها الطاهر مكى .

والرحلات عموما مصدر من مصادر دراسة الأدب المقارن، وإن كان بعض كتابها من الهواة أو من الدرجة الثانية، إلا أن القارىء لا يعدم بعض اللمحات التى تقع عليها الأعين المغتربة قبل الأعين الأهلية.

كما قارن العقاد أيضا بين بخلاء الجاحظ وموليير فى مجلة الكتاب اكتوبر ١٩٥٠، ولم يقف عند الوسائط

بل تحدث عن طبيعة البخل وتصويرها لدى الكاتب العربى لأبطاله، الذين فيهم مشابه من بطل مسرحية L'AVare لموليير هو السيد أرباجو، وينتهى العقاد من المقارنة إلى قوله : «إن الجاحظ ترك لنا «متحف» البخل بجميع مشتملاته، وأن موليير صنع لنا نموذجا للبخيل فى تمثال، وكلاهما على طريقته يغنى الناظر إليه فى دراسة البخل والبخلاء، ونعود فنقول إن هذه الخلة البغيضة «سعيدة الحظ» بما أصابها من عناية موليير العرب وجاحظ الفرنجة، فقد أعطياها غاية ما تستحقه من فنون العطاء».

ويقارن العقاد أيضا فى مقال له نشر ٧ اكتوبر ١٩٢٩ بين إحدى القصص اليابانية - وهى قصة الخيزرانى الهرم - وبين ما سمعه من أشياخ أسوان حين كان طفلا، وقرت فى وعيه القصة واستدعاهاحين قرأ القصة اليابانية، وكأننا بالعقاد يتحدث عن الفولكلور الإنسانى أو كما يحلو له أن يسميه «المرددات الشعبية» التى تتجاوز التخوم الجغرافية، وأن الطبائع الإنسانية واحدة يشوقها القصص الساذج الذى لا يخلو من عبرة، بل هو يساق للعبرة لا للتسلية فقط، ويذكرنا ذلك بالدور الذى اضطلع به الموريسكيون فى الأندلس بعد السقوط، الذين نقلوا شفويا ثقافة أهلها فى طريقهم إلى الإشاحة إلى ثقافة أخرى تنهض.

أما عنايته بالبحث فى أصول الألفاظ والثقافات عموما فيخيل إلينا أن الرجل كأنه أنفق كل عمره فى هذا، ولم ينفقه فى فروع المعارف الأخرى، فبحثه عن «السيمية»، وأسماء أيام الأسبوع، وتأثير إخوان الصفا فى أوروبا عموما، والثقافة العربية - مقارنة - أسبق من ثقافة اليونان والعبريين، كل ذلك يجعله من رادة علم الأدب المقارن، ربما تكون ثمة بعض الحماسات أو الغلطات، لكنها أخطاء المتمكنين، لا أخطاء الشداة.

وكأنما عز على العقاد أن يقتصر دوره فى التطبيق فقط دون أن يعرض للنظر النقدى، فنشر مقالا فى مجلة الكتاب - يونيو ١٩٤٨، بعنوان «المقارنة بين الآداب» عرض فيه لنقص مصطلح «الأدب المقارن»، ونفى أن تكون المقارنة موازنة ومفاضلة، بل تعنى أن يخلص الباحث إلى مقاييس عامة وأصول مشتركة وعلل تعمل عملها فى كل أدب.

لكن العقاد خلط بين الموازنة والمقارنة، لأنه لم يجعل اختلاف اللغة ضربة لازب، فرأى أن البحث فى شعر أبى تمام والبحترى لمعرفة أيهما أفضل وأشعر من قبيل الموازنة وليس من قبيل البحث المقارن، وهو كلام صحيح، لكنه يتابع القول: أما البحث فى شعر أبى تمام والبحترى والمتنبى والمصرى لمعرفة أيهم الشاعر وأيهم الحكيم فهو من باب الأدب المقارن، لأنه ينتهى بنا إلى التفرقة بين الحكمة والشعر، وبين المقاييس التى تقاس بها أقوال الحكماء، والمقاييس التى تقاس بها أقوال الشعراء فهو شىء غير الموازنة بين هؤلاء الشعراء لتفضيل واحد منهم على الآخر، ولكنه موازنة بينهم لمعرفة الفرق بين غرضين من أغراض الأدب، ووضع القواعد التى يقوم عليها كل غرض من هذين الغرضين.

كذلك نستطيع أن نبحث فى شعر المصرى وشعر دانتى الإيطالى على نحوين مختلفين، نستطيع أن نبحث فى «رسالة الغفران» وفى «الكوميديا الإلهية» لنفاضل بين المؤلفين فى ملكات التصور الخيال، ووصف المرئيات والمغيبات، فهذه موازنة بين مؤلفين أو بين قاصين، ونستطيع أن نبحث فى هذه وتلك لنعرف مصادر

الروايات وعلل الاختلافات بين الشرقيين والغربيين فى عرضها وتصويرها، ومواضع الاقتباس أو مواضع الابتكار فى كل منهما، وعوامل البيئة والمأثورات القديمة فى هذا الاختلاف، فهذه إذن مقارنة من باب الأدب المقارن، وليست من باب الموازنة لترجيح أحد الأدبين .

وخلط العقاد له وجه، لأنه حدد الموازنة بالمفاضلة حتى بين أدبين مختلفين لغة، وجعل المقارنة بحثا عن المقاييس العامة، وشيء من هذا دعت إليه المدرسة الأمريكية، حين رأت أن الأدب القومي يتسع للمقارنة أيضا، ثم إن البيئات الأدبية لأبناء اللغة الواحدة فيها مندوحة لمثل هذا الدرس المقارن، كالحاصل بين آداب المشرق والأندلس، بل بين الأندلس نفسه فى الأعصار المختلفة، ولعل عدم استقرار قواعد هذا العلم بصورة قاطعة يفتح المجال لمثل هذا الخلط الذى يأخذ به فريق، ويدابره فريق آخر.

كما حدد العقاد قضية التأثر، ومدى أصالة الكاتب، حين تحدث فى «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» عن مدرسته يقول : «والواقع أن هذه المدرسة المصرية ليست مقلدة للأدب الإنجليزى، ولكنها مستفيدة منه مهتدية بضيائه، ولها بعد ذلك رأيها فى كل أديب من الإنجليز لما تقدره هى، لا كما يقدره أبناء بلده، وهذا هو المطلوب من الفائدة الأدبية التى تستحق اسم الفائدة.. إذ لا جدوى هناك فيما يلغى الإرادة ويشل التمييز، ويبطل حقك فى الخطأ والصواب، وإنما الفائدة الحقة هى التى تهديك إلى نفسك، ثم تتركك لنفسك، تهتدى بها وحدها كما تريد، ولأن تخطىء على هذا النمط خير من أن تصيب على نمط سواه».

ونعتقد أن هذا من خير ما قرأناه فيما يتعلق بالتأثير والتأثر، وأصالة الأديب الحق، و«لجيتى» كلام مشابه لكن ليس فيه مثل هذا الحسم (راجع كلامه فى المازنى شاعرا لكاتب هذه السطور).

ولعل خير ختام لهذه السطور العجلى ما قاله العقاد ينفى الظنة الببغاوية، ويؤكد أصالته الواضحة بنفسها، وتثبت سبقه هو قوله: «ولقد يرى بعض الناقدين أننى أتأثر بما أقرأ فيما أكتب، وإننى أنحو هذا النحو أو ذاك مما أعجب به من آراء المفكرين وأنماط التفكير، فليس لى أن أقول فى هذا الرأى إلا أننى أعلم غير ذلك من شأنى، وإننى لا أحسب تفكير الإنسان إلا جزءا من الحياة، ونوعا من الأبوة، فليس يسرنى أن تُنمى إلىّ أفكار كل من أقلتهم هذه الأرض من الأدباء والحكماء والعلماء إذاكانت غريبة عنى، بعيدة النسب من نفسى، كما ليس يسرنى أن ينزل لى كل من فى الأرض عن أبنائهم وبناتهم، ولو كانوا أبناء سادة وذرية ملوك، أقول ذلك لا أجد فيه ادعاء ولا عجبا، ولكنى أقرر به حقيقة وأبين مذهبا، فمن شاء أن يعده من الادعاء والعجب فله مشيئته وليس على أنا أن أنازعه فهمه وتفسيره.

ولو أن للخواطر يوم بعث ترد فيه إلى مناشئها لخلت أن ستبعث معى فى جسد واحد يوم ينفخ فى الصور الموعود، أو لعادت معى إلى حيث كنا فى الحياة، ولو كان لها ألف شبه يربطها بآراء المرتئين وكتابات الكاتبين».

وشهادة المرء لنفسه تبيح الأخذ بها حين ننظر بعيون آدمية لا بعيون الزجاج الممسوخ، حين نجد دلائلها شاخصة فيما خطته براعة العقاد رائد اتجاه فى الأدب المقارن، قبل المدرسة الأمريكية، وهو فى غنى بسبقه وأصالته عن أى نافلة من الإعجاب أو الثناء .

منى أبو سنه





لُقب العقاد بـ «**عدو المرأة**». وعلى الرغم من هذه التسمية فقد انشغل العقاد بالمرأة فخصص لها عدة كتب ومقالات. ففى عام ١٩١٢ طبع العقاد كتابه الثانى في دار الهلال بعنوان «**الإنسان الثانى**» تناول فيه المرأة. وأول مقال للعقاد فى مجلة الهلال عام (١٩٢٤) عن «**المرأة الشرقية**» وآخر مقال نشرته الهلال فى حياة العقاد عن المرأة كذلك (فى عدد مارس ١٩٦٤) إذ جاء تحت عنوان «**أربع نساء كاتبات**».

كما نشر العقاد حوالى ثلاثين مقالة فى الهلال عن سيرته الذاتية وجوانبه الشخصية عرج فيها على أسرته وطفولته وأساتذته، وتطرق إلى فلسفته فى الحب والجمال والحياة. والكتب التى أفادته، وأصدرتها الهلال فى كتاب تحت عنوان «**أنا**».

بيد أنه فى مقدمة مؤلفات العقاد عن المرأة كتاب «**المرأة فى القرآن الكريم**»، و«**هذه الشجرة**» بالإضافة إلى فصل عن المرأة فى كتاب «**المرأة فى الفلسفة القرآنية**».

والسؤال الآن هو: هل تعد هذه الكتابات محاولة لتأصيل عداوة العقاد للمرأة؟ وإذا كان ذلك كذلك، فما هو مغزى هذه العداوة؟ يطرح العقاد رؤيته الخاصة لما يتصور أنه الطبيعة الثابتة للمرأة. وتثير هذه الرؤية إشكالية تكشف عن تناقض فى فكر العقاد محوره المرأة. ويدور هذا التناقض بين تأويل العقاد لطبيعة المرأة كما جاء فى القرآن، وبين موقفه الشخصى من المرأة. فقد عبر العقاد عن رؤيته الخاصة لذات المرأة فى كتابه «**المرأة فى القرآن الكريم**» حيث يفسر معنى «**الدرجة**» التى تميز الرجل على المرأة بأنها الدرجة التى

يمتاز بها الجنس الذى يملك زمام الحياة الجنسية بحكم الطبيعة والتكوين. يقول العقاد فى الفصل المعنون:

«**للرجال عليهن درجة**» شارحا تأويله الخاص لمعنى الدرجة:

«فليست شواهد التاريخ وشواهد الحاضر المستفيضة، بالظاهرة الوحيدة التى تقيم الفارق الحاسم بين الجنسين. إذ لاشك أن طبيعة تكوين الجنس أول الشواهد التاريخية والشواهد الحاضرة على القوامة الطبيعية التى اختص بها الذكور من نوع الإنسان، إن لم نقل من جميع الأنواع التى تحتاج إلى هذه القوامة. فكل ما فى طبيعة الجنس «الفزيولوجية» فى أصل التركيب يدل على أنه علاقة بين جنس يريد وجنس يتقبل، وبين رغبة داعية ورغبة مستجيبة، تتمثلان على هذا النحو فى جميع أنواع الحيوان التى تملك الإرادة وترتبط بالعلاقة الجنسية وقتا من الأوقات».

ويبين من هذا النص أن العقاد يرد معنى «الدرجة» إلى طبيعة المرأة «الفزيولوجية» بدءا من الدورة الشهرية والحمل والولادة والرضاعة من جهة، وإلى «الهوى الجنسى» فى تركيب الرجل نفسه» من جهة أخرى. ويخلص إلى ما يتصور أنه نتيجة علمية وحقيقة مطلقة فيقرر أن «بعض هذه الفروق فى استعداد الجنسين كاف لشرح معنى

«الدرجة التى تميز الرجل على المرأة فى حكم القرآن الكريم فهو معنى أقرب إلى الوصف المشاهد منه إلى الرأى الذى تتعدد فيه المذاهب فلا يعدو تقرير الواقع من يرى أن الجنسين سواء فيما لهما وما عليهما، إلا درجة يمتاز بها الجنس الذى يملك زمام الحياة الجنسية بحكم طبيعة التكوين».

وفى إطار تأويله لطبيعة المرأة، ينفى العقاد عنها صفة الإرادة من حيث أنها صفة ذكورية لا تتوفر إلا للرجل بحكم «طبيعة التكوين»، وتأسيسا على ذلك ينفى العقاد أيضا عن المرأة القدرة على «الإغواء» التى ألصقت بها من خلال قصة آدم وحواء كما وردت فى التوراة والأناجيل، حيث أن الإغواء يستلزم الإرادة وهى صفة تعوزها المرأة بحكم تكوينها الطبيعى. فالعقاد يقرر:

«تلك القصة الشجرة فى كتب الأديان، وهى تعبر برموزها السهلة عن بداهة النوع المتأصلة فى إدراكه للمقابلة بين الجنسين، وعن دور كل منهما فى موقفه من الجنس الآخر، على الوجه الوحيد الذى تتم به إرادة النوع، والمحافظة على بقائه، وإنما تتم هذه الإرادة بين جنس يملك الزمام، وجنس تقوم إرادته على أن يحرك إرادة غيره. وقد ترجمت قصة الشجرة سر الجنس الكامن فى طبائع الأحياء جمعاء، بين الإرادة والإغراء، وبين المطاردة والانقياد، فانطوت فى هذا السر كل خليقة يتميز بها الذكور والإناث، وتنتقل إلى العالم الإنسانى فيتميز بها الرجال والنساء، تميزا يبقى فى كيان الخلقة، وفى دقائق الخلايا الجسدية التى يتركب منها ذلك الكيان...».

وهذه الحتمية البيولوجية يلزم منها نفي الإرادة عن المرأة. يقول العقاد:

«فالذى يساعد المرأة من قبل الطبيعة على إغـراء الرجل هو الهـوى الجنسى فى تركيب الرجل نفسه، فلولا هذا الهوى لكانت حيلتها معه من أضعف الحيل، وسلطانها عليه كأهون سلطان. ومما يرينا أن الطبيعة هى العاملة هنا، وليست المرأة هى التى تعمل بقدرتها واحتيالها، أن هواها فى نفس الرجل شبيه بكل هوى ينمو فيه بحكم العادة والفطرة، فهو يعانى من مقاومة التدخين أو معاقرة الخمر،عناء يجهده ويغلبه على مشيئته فى كثير من الأحيان» .

ويترتب على نفى الإرادة تأسيس نسق من القيم يأتى فى مقدمته القهر لأن المرأة مكرهة على تلبية إرادة الذكر كما يقرر العقاد فى كتابه **«المرأة فى القرآن الكريم»:**

«حيث أن هذا الإكراه «يفيد النوع. ولا يؤذى النسل الذى ينشأ عن ذكر قادر على الإكراه وأنثى مزودة بفتنة الإغواء. فهنا تتم للزوجين أحسن الصفات الصالحة لإنجاب النسل، من قوة الأبوة وجمال الأمومة، ويتم للنوع مقصد الطبيعة، من غلبة الأقوياء الأصحاء القادرين على ضمان نسلهم فى ميدان التنافس والبقاء».

ثم يستطرد قائلا:

«وعلى نقيض ذلك لو أعطيت الأنثى القدرة على الإرادة والإكراه، لكان من جراء ذلك أن يضمحل النوع ويضار النسل، لأنه قد ينشأ فى هذه الحالة من أضعف الذكور الذين ينهزمون للإناث، وكيفما نظرنا إلى مصلحة النوع، وجدنا من الخير له أبدا أن يتكفل الذكور بالإرادة والقوة، وأن تتكفل الأناث بالإغواء والتلبية».

وحيث أن المرأة مكرهة على إتيان الفعل الجنسى فيلزم من ذلك *الرياء*، وهو أول خصال الأنثى فى نظر العقاد، حيث أن المرأة

«مجبولة على التناقض بين شعورها بغريزة حب البقاء، وشعورها بغريزتها النوعية. فهى تتعرض للخطر على الحياة وتفرح بوفاء أنوثتها فى وقت واحد» .

وعن الأخلاق الاجتماعية يقول العقاد:

«أما النظافة فليست من خصائص الأنوثة إلا لاتصالها بالزينة وحب الحظوة فى أعين الجنس الآخر. فلو لم تكن النظافة قيمة أخلاقية مفروضة عليها بإشراف الرجل على حياتها العامة وحياتها الخاصة، لكان استقلالها بنفسها وشيكا أن يضعها موضع الإهمال والاستثقال» .

وتأسيسا على ذلك يخلص العقاد إلى أن المرأة حيوان شبقى مدفوع بالغريزة الجنسية، تتساوى فى ذلك مع الحيوان، حيث أنها فاقدة للعقل وللإرادة وهما ما يميزان الإنسان عن الحيوان. يقول العقاد:

«فالمرأة تستعصم بالاحتجاز الجنسى، لأن الطبيعة قد جعلتها جائزة للسابق المفضل من الذكور، فهى تنتظر حتى يسبقهم إليها من يستحقها فتلبيه تلبية يتساوى فيها الإكراه والاختيار» .

وتعيد عبارات العقاد إلى الأذهان ظاهرة شاعت فى أوروبا فى القرون الوسطى هى «حزام العفة» الذى استخدم كأداة لحفظ عفة المرأة ولحمايتها من طبيعتها الشهوانية التى ألصقت بها. ويضيف العقاد أنه:

«من خلال الفهم أن يخطر على البال أن الحياء صفة أنثوية، وأن النساء أشد استحياء من الرجال. فالواقع، كما لاحظ شوبنهور، أن المرأة لا تعرف الحياء عن تلك الغريزة العامة وأن الرجال يستحون حيث لا تستحى النساء. فيستترون فى الحمامات العامة، ولا تستتر المرأة مع المرأة إلا لعيب جسدى تواريه» .

ويفسر العقاد ظاهرة المرأة العالمة المبدعة مارى مورى بأنها «الاستثناء الذى يحمل فى أطوائه دلائل القاعدة التى يخالفها»، فيقول: «ان اسم السيدة مارى كورى، أول الأسماء التي ذكرها القائلون بالمساواة التامة بين الجنسين، ولو صح أن هذه السيدة تضارع علماء الطبقة الأولى من الرجال لما كان فى هذا الاستثناء النادر ما ينفى أنه استثناء نادر، وأن القاعدة العامة باقية لم تنقض ولا ينقضها تكرار مثله من حين إلى حين» .

ويضيف العقاد بعد ذلك:

«إلا أن الواقع أن حالة هذه السيدة خاصة بعيدة من أن تحسب بين حالات الاستثناء في مباحث العلم أو فى المباحث العقلية على الإجمال، لأنها لم تعمل مستقلة عن زوجها . ولم يكن عملها من قبيل الاختراع والابتداع. وإنما كان من قبيل الكشف والتنقيب... والواضح أن ملكة المستكشف على أرقاها وأتمها لا ترتقى فى القدرة العقلية إلى منزلة الاختراع والافتتاح، فإنما هى امتداد لعمل الحس والبحث بالعينين، ينتهى بطول المراقبة إلى رؤية الشئ الذى لا يرى بالعين لأول وهلة» .

والعقاد بذلك ينفى عن مارى كورى صفة الاستثناء حيث أنها عملت كتابعة لزوجها وأن عملها كان يقتصر على الحس والبحث بالعين، كمايدعى العقاد. ويدلل العقاد على تصور عقل المرأة بقوله:

«ولا شك أن الخلائق الضرورية للحضانة وتعهد الأطفال الصغار أصل من أصول اللين الأنثوى الذى جعل المرأة سريعة الانقياد للحس والاستجابة للعاطفة. ويصعب عليها ما يسهل على الرجل تحكيم العقل، وتغليب الرأى، وصلابة العزيمة، فهما ولا شك مختلفان فى هذا المزاج اختلافا لا سبيل إلى المماراة فيه»

ويعيد هذا إلى الأذهان قول الجاحظ: «لا تدع أم صبيك تضربه لأنه أعقل منها وإن كانت أسن منه» .

بيد أن الفارق الزمنى والحضارى بين كل من الجاحظ والعقاد يلقى بمزيد من الضوء على التناقض

الكامن فى فكر العقاد بل ويجعله يبدو صارخا. فالعقاد يتصور أنه ينتحل المنهج العلمى فى طرح مفهومه عن المرأة. واستنادا على هذا التصور يساوى العقاد المرأة والرجل بإناث وذكور الحيوانات فيما يختص بعلاقتهما. ويتصور العقاد أن إضفاء الصبغة العلمية على طرحه لمفهوم المرأة يحقق له ما يطلق عليه «الحياد العلمى» وينفى عنه صفة الهوى فى تأويله لطبيعة المرأة، وهى الصفة التى تنطوى على عقدة دفينة وغامضة. والدليل أن تأويل العقاد لطبيعة المرأة لا يستقيم مع مقتضيات العقل، كما أنه يتنافى مع أصول المنهج العلمى. ودليلنا على ذلك أن العقاد نفسه يتنازل أو يتناسى مسألة مساواة المرأة بأنثى الحيوان عندما يتناول صورة المرأة ووظيفتها كما وردتا فى القرآن الكريم فى إطار تفسيره لمعنى المساواة بين المرأة والرجل حيث أنهما يمتلكان طبيعة إنسانية واحدة فيقول فى خاتمة كتابه «**المرأة فى القرآن الكريم**» :

«وفى وسع المرأة المسلمة التى تحرم قوامة البيت أن تزاول من العمل الشريف كل ما تزاوله المرأة فى أمم الحضارة، فلها نصيبها مما اكتسبت، ولها مثل الذى بالمعروف، وذلك حقها الذى تملكه، كلما سيقت إليه أو كلما اختارته لمصلحتها، وذلك حقها فى القران الكريم» .

ويصعب على العقاد التمييز بن لفظى «المرأة» و«الأنثى»، وبين لفظى «النساء» و «الاناث» حيث أنه يؤثر استخدام لفظى «الانثى» و «الإناث»، كما أنه فى الأغلب الأعم، يخلط بينهما عامدا بهدف تغليب معنى الأنثى على معنى المرأة، أو بالأدق، تغليب المضمون اللاإنسانى على المعنى الإنسانى لرؤيته للمرأة. ودليلنا أن العقاد يطرح العلاقة الجنسية فى عالم الحيوان باعتبارها النموذج للعلاقة بين المرأة والرجل، أو على حد تعبير العقاد، بين الأنثى والذكر. ويصطدم هذا الطرح فى أغلب الأحيان برؤية القرآن الكريم للمرأة باعتبارها إنسانا مساويا للرجل فى الجوهر وإن اختلف فيما هو عرضى، أى فيما يختص بالفروق الفسيولوجية. وحيث يجعل القرآن الأصل هو المساواة بين الرجل والمرأة فى الجوهر، بينما الفروق ذات طابع ثانوى، يركز العقاد على العامل الفسيولوجى ويحيله إلى جوهر لغرض فى نفسه.

نلخص دعائم هوية المرأة الأنثوية فى نظر العقاد فى الصفات الآتية: القذارة ـ الدونية ـ الدناءة ـ الشهوانية ـ اللا عقلانية. وكلها صفات تبرز، بل تؤكد، تبعيتها للرجل من أجل الصالح العام للمجتمع الإنسانى الذى لا تنتمى إليه المرأة إلا من خلال تبعيتها للرجل. والتركيز على أن المرأة جنس غير قابل للاستنارة يجعل التحكم فيها أمرا لازما وضروريا.

ويكشف منهج العقاد فى الاستدلال علي هذه الفكرة عن ثلاث قضايا أولا: الحتمية البيولوجية؛ ثانيا: نسق القيم اللازم للتحكم فى المرأة؛ ثالثا: ضعف المنهج العلمى عند العقاد. وتكشف هذه الثلاثة عن التناقض الجوهرى بين فكر العقاد العلمانى وفكره الدينى فيما يختص بطبيعة المرأة وعلاقتها بالرجل. ويثير هذا التناقض عدة تساؤلات عن الدوافع الخفية وراء موقف العقاد من المرأة ليس هذا مقام طرح أجوبة لها.

بدر الديب

مضحكات كونية

مناظر وحوادث من الكينونة



كلمة للمحرر :

أنتم تعرفون مثلى أن الأستاذ بدر الديب يحب الكتابة أكثر مما يحب النشر . والدليل أنكم لا تقرءونه بانتظام ، مع أنه كما يعرف، أصدقاؤه يكتب بانتظام.

لكن من ناحية أخرى يحب القراءة أكثر مما يحب الكتابة والنشر معا ، لأنه لا يقرأ إلا ما يراه جديرا بالقراءة ، ثم هو يقرأ قراءة مضنية يحاور فيها العمل الذى يقرؤه ، ويقلبه على وجوهه ، ويلقحه بثقافته الخصبة ، ويضيف إليه من خياله وذوقه ، فتتحول القراءة عنده إلى نوع من الخلق أو الكتابة المضمرة يكتفى به أحيانا كثيرة فلا يكتب إلا ما لا يجد سبيلا للإفلات من أسره .

من هنا تستطيعون أن تقدروا فرحى بما تقع عليه يدى من نصوصه الجديدة ، يأتى ذكرها عفوا على لسانه ، أو حين أنصب له شباكى وأستدرجه حتى يقع . هكذا صنعت مع ما نشرته له من قبل ، وهكذا أصنع اليوم مع مضحكاته الكونية .

وهى أولا مضحكات ، لأنه يفاجئنا فيها بحيوانات ، وطيور ، وزهور وعناصر من عناصر الطبيعة تتحدث لا بلسان البشر كما فعل الهنود فى «كليلة ودمنة» وكما فعل «لافونتين» فى خرافاته ، بل تتحدث

بألسنتها هى ، فقد استطاع بدر الديب أن يجعل البرغوث يفكر كبرغوث ، والوردة تفكر كوردة ، والكلب يفكر ككلب ، والحصان كحصان ، دون تدخل من الكاتب الذى اكتفى بأن أعطى هذه الكائنات لغة فحسب لتشخص بها نفسها وتفصح عن دخيلتها . والغريب أن هذه الكائنات حين استغنت عنا فاجأتنا بأنها أعمق وأخطر مما نتصور بكثير .

القدماء جميعا أنسنوا الكون أو فرضوا عليه إنسانيتهم فسطحوه إذ جعلوه مفردا وهو كثير جميع . أما بدر الديب فهو الذى برغث البرغوث ، وجبَّل الجبل ، وورَّد الوردة ، وموَّه الماء ، أى احترم كينونة كل كائن ، فإذا بنا نرى الكون حيوات وأشكالا وألوانا وألسنة ونفوسا لاحد لثرائها . وهذا بالطبع مضحك ، لكننا فى هذه الحالة نكتشف جهلنا فنضحك من أنفسنا ، إذ كنا لا نرى هذه الكائنات إلا أدوات مسخرة لنا أو مرايا تنعكس عليها أفكارنا وعواطفنا ، على حين أنها غايات لنفسها وطبائع حرة مستقلة .

وما دام بدر الديب قد أعاد لهذه الكائنات اعتبارها فقد أعاد لنا الكون كما هو فى حقيقته ، ومن هنا وصف مضحكاته بأنها كونية .

وسوف ننشر هذه المضحكات تباعا فى «إبداع» ونبدأ «بالبرغوث والوردة» .

أ . ع . حجازى

كلمة للكاتب

بدأت كتابة هذه المضحكات من حوالى سنة تقريبا . وظلت فى أدراجى محفوظة لأننى أعتبرها مفتوحة وأنها لم تكتمل بعد . وقد عطلنى عن إكمالها ، إلى جانب مشاغل الحياة والعمل، أننى اصطدمت من غير سبق بعنوان كتاب للكاتب الإيطالى الكبير إيتالو كالفينو، وقد تعجبت من عنوان الكتاب دون أن أعرفه لأنه نفس العنوان ـ أو تقريبا ـ الذى اخترته لهذه الصفحات . فكتاب كالفينو فى ترجمته الإنجليزية هو Cosmo Comics . وقد بحثت عن الكتاب عندما كنت فى لندن فى الصيف الماضى ولكنى لم أعثر على نسخة من الكتاب وإن عثرت على رقمه الدولى المسلسل وبدأت محاولاتى فى الحصول على نسخة منه وعندما حصلت على نسخة مصورة أخيرا ومنذ أشهر قليلة لم أفتحه ولم اقرأه إلى الآن . وقد تصورت أن

قراءته ستعطلنى ولكنى تعطلت على أية حال حتى أنقذنى أخى الاستاذ أحمد عبد المعطى حجازى بانتزاعه للصفحات المكتوبة لنشرها حتى أواجه بكينونة غامضة مختفية فى هذا اللقاء فى العنوان مع الكاتب الإيطالى وفى هذه الفجوة الغامضة التى ما زلت لا أعرفها والمختفية فى صفحات الكتاب غير المقروء. كينونة غريبة تلك القائمة فى الكتابة والكتّاب وفى المعانى التى تقوم فى نفوسهم .

وللمضحكات على أية حال توابع سأقدمها للقارئ بمجرد ظهورها بصرف النظر عما فى الكتاب الإيطالى وما يحويه لى من مفاجأة لعلها تستحيل لدى القارئ إلى ابتسامة أو لحظة تأمل فى أسرار الكينونة ومضحكاتها .

بدر الديب

●

١ ـ البرغوث والوردة

قال البرغوث للوردة :

ما هذا .. الخداع .. كل هذه الحمرة ولا نقطة دم واحدة.

تحيرت الوردة الحمراء ماذا تقول للرد على هذا السؤال الوقح وتفكرت كثيرا فى نفسها وفى البرغوث ورأت أن أفضل رد توجهه إليه هو سؤال آخر :

من أنت ..؟

ـ إذا كان سؤالى وقحا فليس هناك أصعب من سؤالك .. أنا لا أعرف من أنا سوى أننى مصنوع بحاجة إلى دم.

ـ دم بشرى ..؟

ـ أى دم .. فالفوارق ضئيلة لا تدخل فى حسابى ..

ـ وماذا يدخل فى حسابك إذن ..؟

ـ نقطة الدم .. أو النقاط ..

ـ من أين . أتيت ؟

ـ أنا هنا كل يوم وكل وقت.

ـ ماذا تفعل؟

ـ أبحث عن نقطة الدم ..

ـ وماذا أنت بين كل من يهبط على أوراقى ؟

ـ لماذا يهبطون على أوراقك بدون دم ؟

ـ هناك فيما يبدو أسباب كثيرة لديهم.

ـ هل استطيع أن أعرفها ؟

ـ إنى لا أعرف بوضوح ولكن أحس بهم هوام متنوعة كثيرة .. وبعض فراشات جميلة تحمل لى أنواعا من حبوب اللقاح من ورود أخرى .. أنا فى وسط كون زاخر لا يطلب أحد فيه دمى.

ـ حتى من يقتطعك ويرميك إلى الأرض ؟

ـ عندما يحدث هذا تنتهى الأسئلة.

ـ أنا دائما أبحث فلا تنتهى الأسئلة بالنسبة لى.

ـ ولكننى لا أستطيع أن أرضيك.

ـ وهل تريدين ذلك ؟

ـ ليس لدى ما يمنع أن أرضيك إذا استطعت.

ـ لكنك لا تستطعين.

ـ ألا يرضيك أنك تعرف ذلك؟

ـ لا طبعا .. فليس فى المعرفة رضاء ..

ـ ماذا إذن فى المعرفة ؟

ـ حرمان وتوجيه وانصراف للرحلة المستمرة للبحث.

ـ هل ستنصرف ؟

ـ ليس قبل أن أطرق كل نقطة فيك وقبل أن أمر على أوراقك جميعا.

ـ إنها عديدة.

ـ مثل حرمانى وشوقى وضياع جهدى.

ـ ماذا تريد أن تفعل إذن ؟

ـ لقد قلت لك سأظل أجتاب جسدك.

ـ ليس لى جسد .. ولكن أوراق.

ـ أوراقك إذن التى خدعتنى بحمرتها.

ـ لم أقصد أن أخدعك.

ـ ولكنك فعلت.

ـ فماذا تريد إذن .. أن أعتذر عن جريمة لم أرتكبها.

ـ فى هذا الكون نحن لا نرتكب إلا جرائم لا يد لنا فيها.

ـ لمن اليد إذن ..؟

ـ هذا سؤال وقح.

ـ ليس أوقح من سؤالك الأول ..

ـ لم يكن سؤالى وقحا. كان مجرد سؤال .. كل هذه الحمرة ولا نقطة دم ..

ـ لقد بدأت أشفق عليك أظنك تسأل سؤالا خاطئا.

ـ ما معنى خاطئ ؟

ـ السؤال الخاطئ هو الذى لا يعرف ماذا يسأل عنه ..

ـ فإذا كان السائل يعرف لماذا يسأل ..

ـ الجاهل دائما يبرر نفسه بالسؤال الخاطئ ..

ـ وماذا يكسب من هذا ..؟

ـ وهم المعرفة ..

ـ هل يمكن للمعرفة أن تكون وهما ..؟

ـ كل معرفة وهم حتى تصبح سلوكا أو تغييرا فى الواقع .. ولن تغير من حمرتى شيئا.

ـ لماذا إذن حمرتك ؟

ـ فيها عطر وزيت لفراشات تحمل اللقاح.

ـ هذه اللعبة لا تهمنى ولا أدخل فيا على الإطلاق.

ـ لهذا انت جاهل ..

ـ لا .. أنا برغوث أعرف تماما أننى أبحث عن نقطة دم ..

ـ ابحث إذن فى غير الورود الحمراء ..

ـ إنى أبحث فى كل مكان وعندما لا أجد يكون الخطأ والخداع فى صاحب الموضع الذى بحثت فيه ولم أجد ..

ـ ما أبلغ وقاحتك ..

ـ لقد استعلمت هذه الكلمة أكثر من مرة وأنا لا أفهم معناها أو ماذا تعنين.

ـ الوقاحة هى فى توجيه سؤال يعجز المسئول عن الإجابة عليه.

ـ وكيف أعرف ذلك مقدما إذا لم أسأل ..؟

ـ أليس لك تجربة ؟

ـ كل تجربتى بحث وحرمان ونقاط ضئيلة .. مسروقة

ـ هذا هو كل المعرفة.

ـ ألا يمكن أن نعرف أكثر من هذا لنتجنب السؤال الوقح ..

ـ أنا أعتذر لك .. كل سؤال وقاحة .. هيا انصرف مشكورا ..

ـ إنك لا تعرفين ما أنا فيه من هم ولكنى لا أملك إلا أن أودعك ..



مدخل إلى عالم الفنان «أبو خليل لطفى»

محمود بقشيش

بين «كافافيس» و «أبو خليل لطفى»!

نقلا عن رواية لإحدى الشاعرات اليونانيات تصف زيارتها إلى شاعر الإسكندرية «**كافافيس**» ـ كما وردت فى كتاب «**نعيم عطيه**» عن الشاعر الكبير ـ قالت: « عندما دخلت غرفة استقباله كان الضوء خافتا شحيحا. كان يحب الضوء الخافت ـ ضوء شمعة أو مصباح غازى ـ ولا يستخدم الكهرباء. ولما ألفت عيناى الظلمة رحت أتأمل «**كافافيس**»؛ كان نحيفا. شاحب اللون. ضعيف البصر. أشعث الشعر. أنيق الملبس. على وجهه مسحة من الحزن. وفى عينيه جاذبية عميقة. تلمع فى نظراته أسرار قديمة. ويأتى صوته من بعيد. من أغوار الزمن السحيق. ولما ودعته وانصرفت.. أضحيت وأنا أنزل الدرج الرخامى غير متأكدة من لقائه والجلوس إليه. خيل إلى أن كل شىء كان حلما؛ فصوته وشكله ولقاؤه كان أشبه بحلم ولى!!

شىء من هذا كنت استشعره فى كل لقاء مع الرسام الملون «**أبو خليل لطفى**». وكانت لقاءاتنا نادرة، تحكمها المصادفة البحتة . كان كالطيف الذى وصفته الشاعرة اليونانية. وإن كان كثير الحركة، حاد الملامح. وهو مثل «**كافافيس**» عاش حياته وحيدا، عزوفا عن الأضواء التى يحرص عليها معظم أنصاف الموهوبين، ويحتلون بها مواقع لا يستحقونها. وكان مشغولا بتلاميذه فى الكليات الفنية المختلفة، وبفنه.. ويبدو أن هذا الانشغال قد ملأ كل وقته، فلم يترك ـ كما كان متوقعا من أمثاله ـ آثارا نظرية، ومؤلفات فى الفن، وفى السيرة الذاتية، تعين نقاد فنه على سبر أغوار نفسه، وفنه، وفكره. وفى ظنى.. إنه لولا كتابات «**كاندينسكى**» النظرية فى الفن، وبالذات كتابه ذائع الصيت: «**روحانية الفن**» الذى أصدره بالألمانية سنة ١٩١١، وترجم بعدها إلى عديد من لغات العالم، وتناقلت الأقلام والألسنة عباراته، وأحكامه، وتبناها كثير من

فنانى العالم، ونقاده، حتى من لم يتح لهم الاطلاع على النص الأصلى أو ترجمة له.. أقول له: لولا كتابات «كاندينسكى» ما كان فنه بهذا القدر من التأثير فى أقلام الوسطاء من النقاد، وأذهان الرسامين المحدثين، ولم يكن «أبو خليل لطفى» عضوا فى جماعة فنية، أو حزب، أو قريبا من صناع القرار، أو نقاد الفن، لهذا بقى فى منطقة الظل، أو بدقة، فى منطقة الضوء الخافت!

اللقاء الأخير:

كان لقاؤنا الأخير فى نقابة الفنانين التشكيليين، منذ شهور. وجاء هذا اللقاء بعد زيارة له إلى الولايات المتحدة الأمريكية. وكان قد ذهب إليها شابا، فى السادسة والعشرين، ونال دبلوم معهد التصميم «بشيكاغو» سنة ١٩٤٧، وحصل على «ماچستير» من جامعة «أوهايو» سنة ١٩٤٩، كما درس الفن بجامعة «نيويورك» بين عامى ١٩٥٠، ١٩٥٣. ومن التواريخ المذكورة ندرك أن الولايات المتحدة، فى تلك الفترة، قد أصبحت نقطة جذب للفنانين الأوروبيين الذين افسدت عليهم «النازية»، ومناخات ما قبل، وبعد الحرب، العالمية الثانية جو الإبداع. وكانت آخر لوحة رسمها «كاندينسكى» فى ألمانيا فى أغسطس سنة ١٩٣٣، وذلك بعد إغلاق مدرسة «الباوهاوس» فى ٢٠ يوليو من العام نفسه، ولم يكن أمامها غير الولايات المتحدة لتنتقل إليها، وتفتح أبوابها من جديد. ويُعد المعرض المشترك الذى ضم فنانين من الولايات المتحدة، وفنانين أوروبيين والذى أقيم بمتحف الفن الحديث بنيويورك سنة ١٩٣٦ تحت عنوان: «المعرض التكعيبى ـ التجريدى» اعترافا رسميا بالدور الأمريكى فى الفن، خلاصة القول.. إن «نيويورك» كانت عاصمة من عواصم الفن النشطة، فى الفترة التى ذهب إليها الشاب «أبو خليل لطفى» طلبا للفن والمعرفة. وكان من الطبيعى أن يتأثر بشدة بما كانوا قد انتهوا إليه. ولم يكن بمقدور خريج حديث فى المعهد العالى للتربية الفنية أن ينفلت من سلطان الكتابات النقدية، ووسائل الإعلام، وسوق الفن. وتعرف على أصحاب أكثر الأسماء سطوعا أمثال: «جاكسون بولوك» و«وليم دى كوننج»، و«مارك توبى». وهناك أقام عددا من المعارض فى قاعات العرض الجامعية، بالأسلوب الذى اعتنقه حتى رحيله، وهو الأسلوب «التجريدى التعبيرى». ونستطيع الآن القول ـ بعد أن اكتملت حياته بالموت ـ أنه لم يقلد ذلك الأسلوب الشائع تقليداآليا، بل هضمه أولا واستخلص منه ملامح تميزه، لا تنتمى بكاملها إلى الحركة الفنية الأمريكية، بل استخلص ما يميزه أيضا، من الإرث الذى لا يستطيع فنان أن ينفلت منه: إرث النشأة والتكوين الأول؛ فقد ولد فى حى «القلعة» فى ١٠ أغسطس سنة ١٩٢٠، وكان والده أحد الشيوخ المتصوفين، ويمكن، بالخيال، أن ندرك تأثير «المكان» ذى العطر التاريخى والاجتماعى، وتأثير جو التصوف الذى يشيعه والده فى البيت.. كما يمكن، بالدراسة والتأمل، فى لوحاته وعناوينها أن نستوثق بهذا التأثير؛ ففى معرضه الذى أقامه سنة ١٩٧٠ فى قاعة «أخناتون» بالقاهرة، مجموعة من اللوحات تحمل عنوانا واحدا هو: «وحدات تصوفية»، ومجموعة أخرى من اللوحات تحمل عنوان «سر حرف الباء»، وفى معرض بجامعة «ميتشجان» أقامه سنة ١٩٨٨ لوحات بالعناوين الآتية: «المآذن البعيدة»، «أهل الكهف» بالإضافة إلى لوحات تحمل عنوان «أساطير مصرية» الخ..

أعود إلى لقاء «**أبو خليل لطفى**» الختامى. سألته عن سر ما يشوب ملامحه من حزن. أجاب بما معناه.. إن الحال قد تغير بين أول وآخر زيارة له إلى الولايات المتحدة. تغير البشر الذين كان يعرفهم، ورحل بعضهم. كان يتصور أن إقامة معرض جديد لأعماله هناك أمر ليس عسيرا، فإذا به يكتشف ان قاعات العرض محجوزة لمواسم قادمة، وقد باعدت، بينه وبين العرض هناك، سنوات كان يجب أن تملأ بالوجود الملح، إن طوفان المتغيرات فى الأساليب الفنية، والموضة، وظهور جيل جديد من النقاد والمتذوقين من شأنه أن يضعف الذاكرة، فلا تحتفظ إلا بما هو قائم، وأضاف، فى الختام، بتسليم: على الفنان المصرى أن يقنع بالتحقق فى وطنه أولا.. إن وجد إلى ذلك سبيلا!

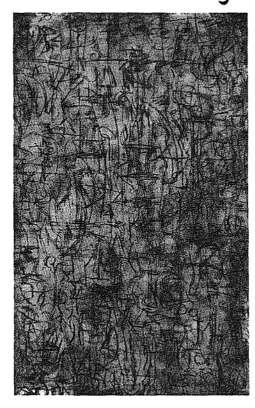
حول فنه:

شاهدت له معرضين؛ المعرض الأول سنة ١٩٧٣ بمجمع الفنون بالزمالك، وكان يحمل ثلاثة عناوين هى «**طمس واختراق**»، «**نحو الاتجاه التعبيرى البصرى**» ، «**شاشة الأحلام**»، أما المعرض الثانى فكان معرضا استعاديا «Rétrospective»، اقيم بعد رحيله، إحياء لذكراه. وهو من الفنانين القلائل الذين يحتفلون بعناوين لوحاتهم احتفال الشعراء بها. وتنقسم عناوينه إلى مستويين: مستوى كاشف. مضىء. يتجاوز به الحدود المرئية للعمل الفنى، ومستوى وصفى، محكوم بوقائع العمل الفنى المرئية. ومن استعراض مجمل «**عناوين**» لوحاته نكتشف إنه يميل إلى المستوى الكاشف ومن استعراض لوحاته ذاتها نكتشف ميلا إلى العوالم الجوانية، بكل ما تنبض به من شعر ومشاعر. وكثيرا ما يفيق «**المربى**»، و«**المعلم**» داخله، فتشغله نوايا تطبيق بعض ما قرأه من نظريات لتكون مرشدا لتلاميذه، كما فعل مع معرضه الأول الذى أشرت إليه.. والذى أطلق عليه عنوان: «**شاشة الأحلام**»، واعترف أمام قارىء «**كتالوج**» معرضه بأنه استوحى معرضه من دراسة دارت حول «**سيكلوجية التخيل الفنى**» لـ «**أنتون إنذتروج**» فى كتابه «**النظام الخفى للفن**»، وللأسف لم أقرأ هذا الكتاب حتى أقدم للقارىء فكرة عامة عن مادته، وهو ما لم يفعله الفنان «**أبو خليل لطفى**» نفسه، واكتفى بتقديم اختصارات ملتبسة، كان أوضحها ذلك الاختصار الذى قال فيه: «المحاولات تستهدف خلق مواقع دخول واختراق، ومواقع خروج على شكل فتحات تنفس، لاحتمال أن تؤدى إلى إثارة حضور غامض يعطى للصورة وجودا حيا خاصا بها. إن هذا الحضور الغامض ـ فى بعض الحالات ـ ربما يسترجع خبرات لا واعية عنيفة».

تعليق :

ليس من الموضوعية فى شىء أن أجرى مقارنة بين كتاب قرأته، هو كتاب «**روحانية الفن**» لـ «**كاندينسكى**» ، وكتاب لم أقرأه هو «**النظام الخفى للفن**»، ولست على يقين من أن «**أبو خليل لطفى**» نفسه قد قرأه، وإن كان من باب الإيضاح المحض.. أقول إن «**كاندينسكى**» قد عزز بكتابه «**بدهية**» أن العمل الفنى رفيع المستوى لا يتوقف عند حدود معطياته المرئية والتى لا تمثل إلا مفاتيح لكشف الجوانب المستورة. الروحية. فى ذلك العمل الفنى. ومن حسن الحظ فإن هذه البديهية تعد مدخلا رئيسيا لكشف أسرار تجربة «**أبو خليل**» الإبداعية.

اللوحات :


«موال النورج» ١٩٥٩

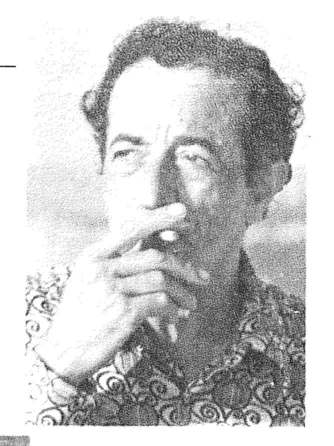
من اللوحات التى يقوم فيها «العنوان» بدور الكشاف لوحة بعنوان: «موال النورج» انجزها سنة ١٩٥٩. لو لم نعرف عنوان اللوحة لتوقفنا عند حدود علاقات خطية مموسقه، باللون الأسود، تشغل كل سطح اللوحة الرمادى. لا وجود إلا لطبقة صوتية واحدة، بآلة واحدة، تتردد فى أرجاء المكان. لكن عندما نعرف أن هذه النغمات موال، وأن الآلة المؤدية هى آلة «النورج»، فإن «الإحالة» إلى ما فى الواقع الخام من شعر وموسيقى لابد أن تحدث. وإن تلك الإحالة لم تفقد العمل الفنى استقلاله بل زادته ثراء. وإذا كان «النورج» قد تحرك فى حيز مكانى ذى بعدين، فإن «موال الساقية» ١٩٥٩ يفتح لنا طريقا إلى العمق، بخربشات دوامية، على أرضية طينية اللون، ويجعلنا ننظر من علٍ إلى ذلك الحضور الروحى الذى يستعصى على التفسير بالكلمات. وفى لوحة «الطيور المهاجرة» ١٩٧٤ نشاهد أشباه طيور، تندفع جماعات فى فضاء هندسى. ملون. ولا شك أن معلومة الهجرة التى قدمها العنوان تضيف إلى المشهد المرئى. المتزن. بعداً شعريا، يحرك داخل كل متلق درجات متباينة من الحزن الشفيف إلى فرح الانعتاق. وهو يلتقط أكثر المواقف، والحالات، رهافة؛ ففى لوحة «استكشاف اللانهائى» يقف بنا أمام لحظة تحول، منعشة للخيال، تمثل أطيافا إنسانية لا ندرى إن كانت فى طريقها إلى التجسد، والحضور، أم فى طريقها إلى التلاشى والغياب.. فى فضاء ممتد، وحتى عندما يمتلىء أسطح بعض لوحاته بوحدات هندسية تذكر بالمشربية، فإنه يلين من صرامتها، ويغشيها بطبقات مراوغة من اللون، ويذوبها فى الفضاء المحيط، وينحرف بها عن وصف مرئيات بعينها إلى إغرائنا بالدخول إلى حالة تعبيرية دافئة، كما فى لوحة: «تدفق ١٩٧٧» ولوحة: «تمدد» ١٩٧٧.

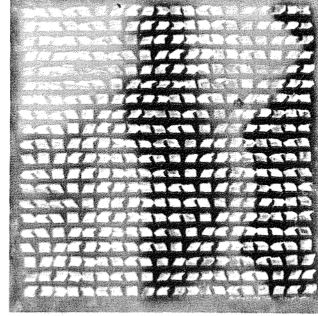
إذا كانت لوحات أى فنان تفتح أمام مشاهديه طرقا إلى الوصول إلى أعماقه، فإن لوحات «أبو خليل لطفى» المتخمة بزحام العناصر، وتراكم العجائن اللونية، وديمومة الحركة داخل حدود تضيق بها، وصراع الأشكال العضوية والأشكال الهندسية، واشتباك طرائق الحذف والإضافة، ومحاورات التلقائى والمخطط.. تكشف عن روح قلقة. صاخبة. مشغولة بهموم الإنسان المعاصر، وبإنجازات فن القرن العشرين، حريصة على أن تجد مكانا لها فى خارطته.

مدخل إلى عالم الفنان

أبو خليل لطفى

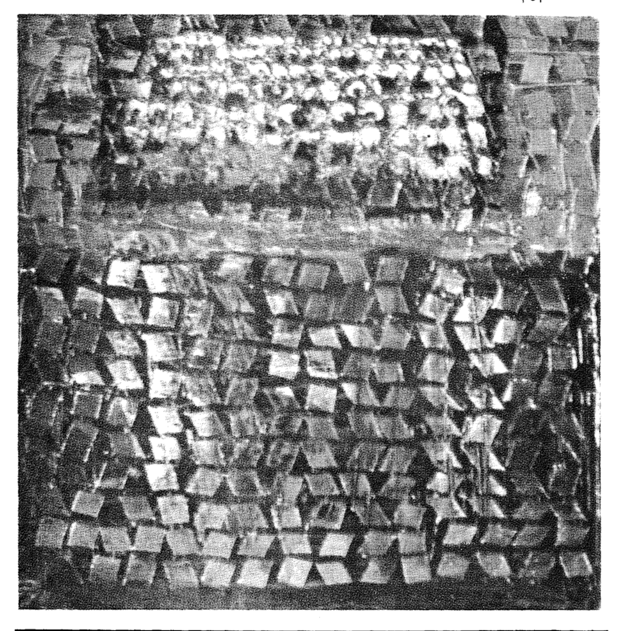
محمود بقشيش

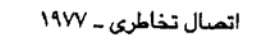




تدفق ١٩٧٧

شاشة الأحلام رقم ٢ ـ ١٩٧٧

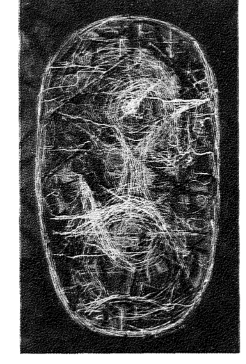




اتصال تخاطری - ۱۹۷۷

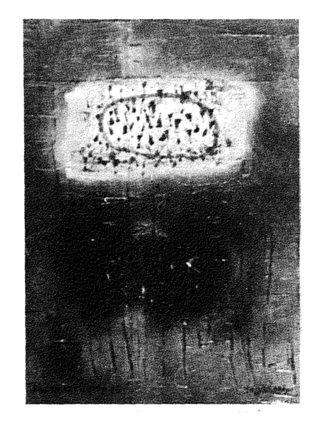


الطيور المهاجره ١٩٧٤



تحول ١٩٦٩

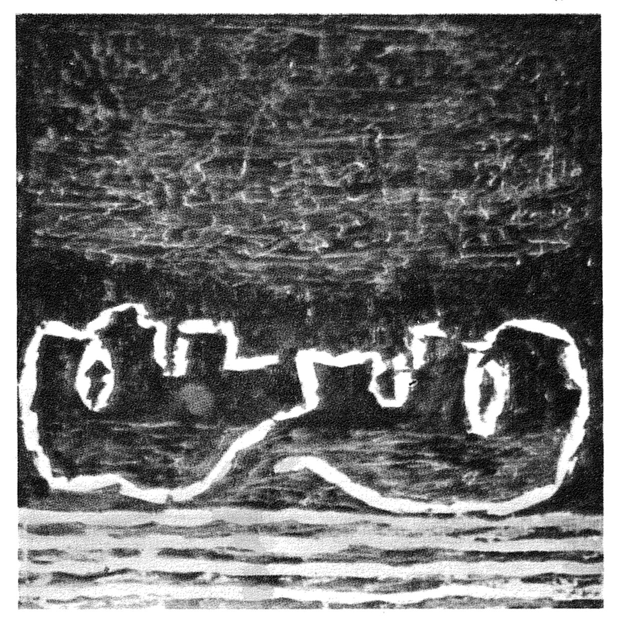
ثقب في الفضاء ـ ١٩٧٥

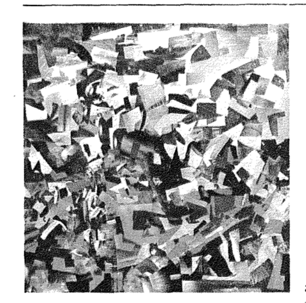




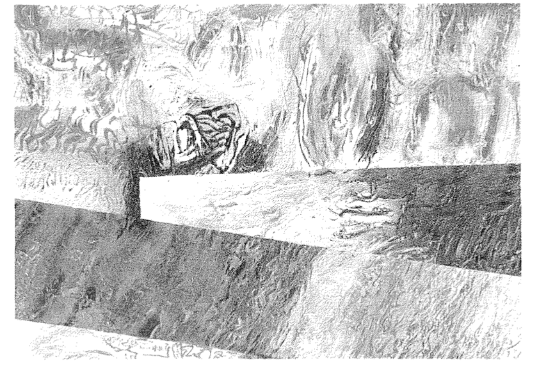
عربدة طائر رقم «١» ـ ١٩٧٥

مأساة حرب لبنان - ١٩٧٥

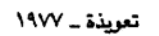




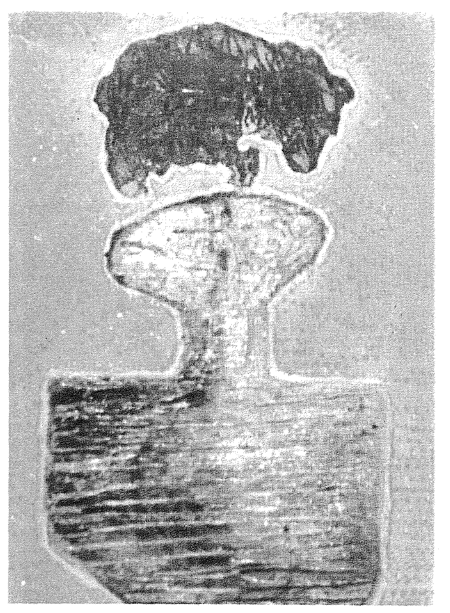
المدينة



أعتراض

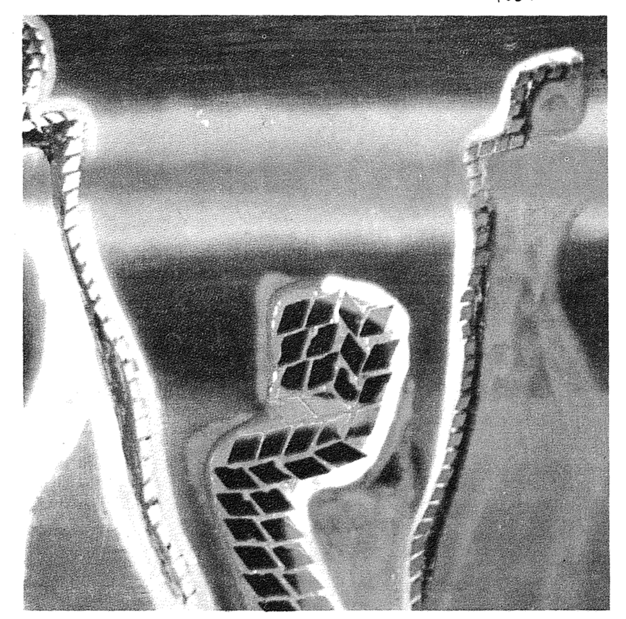


تعويذة ـ ١٩٧٧

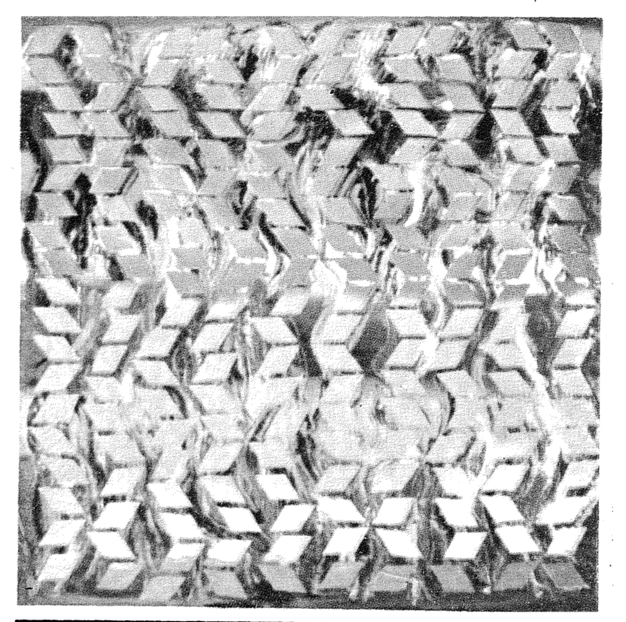


المغرور - ١٩٧٧

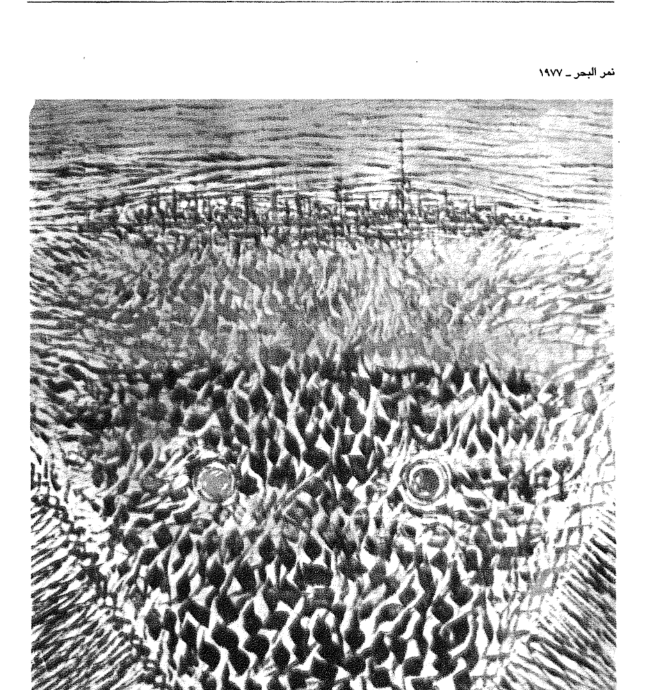
استكشاف اللانهائى رقم «٢» ـ ١٩٧٧



نباتات مشعة رقم «٢» ـ ١٩٧٧



نمر البحر - ١٩٧٧



محمد الشهاوى

قراءة

قارئا نَفْسى:

أُحيلُ القلبَ سِفْرًا

والخلايا أحْرُفَا

ذلك الليلُ /الذى يفــتُح أبوابَ القــراءات

لعينىَّ

اصطفانى لىَ

- كىْ أحفظ مَسْطُورَ دمائِى

صُحُفَا

لم أعُدْ أعُرفُ شَيْئًا:

عَنْ فنون الشِّعْرِ،

والنَّثْرِ..

صحيحٌ لم أَعُدْ

إنّما أعْرِفُ أنَّ الذّاتَ

تغْدُو مُصْحَفَا

قارئًا نَفْسِىَ :

أنْسَلُّ بأغوارى - ليْلاً - كلَّ ليلةْ

وأُجِيلُ الطَّرْفَ فيها .. وأَجُولُ

[إنَّ ما يَحْمِلُهُ الظّاهرُ منّا..

ليْسَ إلاّ الصَّدَفَا

والذى يَخْفَى:

هو الدُّرُّ تواريه السُّدُولُ]

.. هكذا قال لِىَ الطيْفُ الذى عشْتُ

أناجى طيْفَهَ

وقَضَيْتُ العمْرَ

أرجو عَطْفَهُ؛

هكذا قالَ

ومازال يقولُ

قارئا نَفْسِىَ..

فلْيَرْضَ «الخليلُ»

أو لِيَغْضَبْ

وليصحَّ الشعر وزناً أو ليعطبْ

ولْتَثُرْ تلك الطلولُ..

أوْ لتغضَبْ

غايتى

- مِنْ قبل أنْ يأتى الرحيلُ -:

لحظةٌ ..

أُبْصِرُ فيها

ماتوارَى مِنْ تخومى

واخْتَفَى

قارئًا نَفْسىَ :

أتْلوُهَا علَىّ

آيةَ مِنْ بَعْدِ آيةْ

سُورةً من بعْدِ سُورَةْ

قارئًا نفْسىَ أعوامًا

وأعوامًا كثيرةْ

وإلى الآن ومازلتُ الْعَيِىّ

إننى ..

أهفُو إلى حيث يكونُ المستحيلُ

لالشيءِ عُرِفَا

قارئًا نَفْسِىَ

أسْتَقْصِى خباياىَ

ومخبوءَ جِهَاتى

عَلَّنِى :

أقرأُ أطواء خفاياىَ / كتابى

فى حياتى

فأعِنِّ أيها الشَّوْفُ / الرَّسُولُ

قارئًا نَفْسى..

وللنَّفْس قراءةْ

تجعلُ الشِّعْرَ سوى ماسَلَفَا

لطفية الدليمى

حمامة فى الظهيرة

بغداد



يتكثف عالم المرأة فى نهار آب المجفف، آب الذى يتمدد على النوافذ والساعات مثل عنقاء تواصل احتراقها طوال النهار، ثم تبعث حية فى الليل تحت يقظة النجوم ورعشات النخيل، حرّ الظهيرة يسجر الألوان، فتتلظى وتتبخر ولايتبقى سوى الناصع ـ الأبيض الضوئى، الذائب الشمسى، ولايُرى فيه سوى الرهج، يشع من الحجارة والشجر والكلمات وأنامل المرأة وأطراف ثوبها.

تحت جلد المرأة وفوق أشواقها يشع قمرٌ حجرى من ألم، تركته الحرب فى صدرها، قمرٌ حجرٌ، ألم، يكسف شموسها وبشارة الغد.

ينعكس على وجهها الشاحب سطوع سائل لشمس ألقت سعيرها على زجاج النافذة (ما نهضت المرأة لتسدل الستارة) فى السطوع الوهجى وجه.. وجهه، وجه الرجل الرجل الذائب فى الشمس.. نظرته تسيلُ ذوباً رحيقياً أخضر فى صمتها، جسدها يخضر، ينساب وراء عنقها خط من العرق.. وغيمة من روائح ثمار مسّها العفن تسبح فى هواء الغرفة..

يرتعش قلب المرأة عندما ينحدر خيط العرق مثل سلك ثلجى فى الأخدود الرقيق الذى يتوسط ظهرها وراء القلب مباشرة. ولهذا يرتعش القلب قليلاً، يسرع النبض بفارق نبضةٍ أو نبضتين، والنظرة النائية

توشك أن ترسل عذوبتها عبر السعير الشمسى الذى يهيمن على الظهيرة فيرتعش القلب. وجهها شفاف، نرجس وجهها ينحنى على كأس ماء، ويبزغ من زوال النوم إلى جمرة الألم.. وجهها يكابد وجع النظرة القاتمة والحرارة وذهول النسيان.. هى تجازف بالنسيان، ينسونها، تنسى، تنساهم، يُنسى فى السعير كل شىء.. الأكاذيب والدهشة الزائفة والوعود الكاذبة، تنسى آخر الأكاذيب كما نسيت أولها وتعبر نهر الشغف إلى حزنها والعزلة التالية.

فى الحر يُنسى مذاق المطر وعطر العواصف، كل شىء يتلاشى فى محرقة النسيان وتتكدر الذاكرة بدخان النسيان .. والوجوه الآفلة والقصص المتساقطة.. تهدل فى الحديقة حمامة وحيدة.. تعرف من درجة صوتها حجم حزنها وهى تنادى (يا كوكتى.. يا كوكتى.. أين.. أين يا كوكتى) كانت المرأة تقيس درجات الحرارة بالأصوات والروائح والوهجات.. لم تكن تثق بالترمومتر الزئبقى قدر ثقتها بهديل حمامة وحيدة فى قيظ الظهيرة.

يذكرها الهديل الأسيان بالبساتين الذهبية فى خريف أزرق، والنهر الذى تطير مياهه مثل غيمة من موج وأسماك وأعشاب تظلل الضفاف الغربية مثل غلالة مائية، يذكرها الهديل الشاكى بالشراك التى يعدّها الصبيان من شعر ذيول الجياد، يعقدون الشعر شباكاً غير مرئية ويبذرون فوقها الطعم، يستدرجون بهجة الحمائم الذاهلة فى غيبوبة الظهيرة إلى موتهم وخداعهم.

يذكرها الهديل وهى تنسى، يذكرها وتريد أن تنسى يذكرها لكنها ستنسى، يوجعها التذكر كما النسيان، وهى تطارد التذكر وتدخل النسيان.

تنثر المرأة رذاذ ماء مثلجا على وجهها وتمرر مكعبات ثلج على سهول جبينها المحترقة... على صدغيها وعنقها، يلسعها جمر الثلج ويرعش روحها.

تهبط يدها بعنقود الماء البلورى إلى صدرها، تتوقف اليد فجأة فقد انقبضت الأصابع إذ تعثّر عنقود الثلج بألم حجرى فى صدرها، تتحسس الألم الذى حال دون نفاذ البرودة إلى قلبها: تصعد فى فمها مرارة قشر برتقالة دسمة. فى جسمها حجر ألم.. فى صدرها قمر الموت.

يتوقف كل شيء حتى ذوبان الثلج بين أصابعها، هاهي تلامس بذرة مصيرها الراقدة تحت جلدها ويتوقف الألم، ينطفىء قمر الألم الحجرى فى صدرها.. قمر من مصير وجنون.

لم تقل لأحد أنها تغتذى بثمار مصيرها وتعدها لعشائها الأخير كل ليلة فتقضم إحداهما الأخرى فى معركة عمياء دون مناورات أو أكاذيب أو مزايدات.

الحر يخذل نسياناتها المسكرة ويؤرجح تاريخ صبرها، يقشر عنها حراشف مقاومتها مثلما تقشر الريح شجرة حور بيضاء، وينهمر مسحوق أسود من تحت اللحاء الأبيض كاشفاً عن خشب لُبِّىْ بلون العاج إنها تتقشر وتتعرض لسطوع الشمس الذائبة. تستلقى على الأريكة، مضناة، مكدودة الوجه تتجنب سطوع النظرة المخضرة، تنطوى على جفاف نهارها ويتسع اخضرار جسدها وزرقة ألمها.

تكف الحمامة عن الهديل برهة.. فيجثم السكون كثيفاً على جسدها المورق، حدأة تنشب مخالبها فيها، تصغى إلى صفير السكون: الأصوات تغيب عن الوعى فى الحر والخشب يهذى وتئن الحروف والكتب والزهور اللاهثة.. تصغى: كل شيء يستسلم لحر ويذبل أو يتلاشى، وتستعير أصوات السكون ألواناً: زرقاء، خضراء بلون الألم، هل يمكن رسم الألم؟ وصفه؟

يذوب عنقود الثلج الصغير الذى تركته فى المنخفض الصغير الناعم اللدن بين عنقها وصدرها، تخشى أن تستدير لئلا ينسكب الذوب الذى يكهربه نبضها على الوسادة وذراعها..

هى الآن تنأى، تبثق، تغادر كل مهرجان الحياة وصداح الأصوات وآثار الحرب.. تنأى عن ذلك الطعم المعلق بشصٍ ذهبى والمربوط بشريط مخمل، هذا الذى يدعونه السعادة. تبتعد عنه فقد علقت به مراتٍ ونجت.. الآن لا شيء سوى الألم ونجمة زرقاء، تعويذة سفرها التى تدرأ عنها حفيف أجنحة القادم الأخير..

سأنجو.. قالت لنفسها (أم تراها فكرت؟) سأتبع الشمس وأمضى إلى هناك..

تبدأ الاشياء تتهاوى حولها: الوجوه، أسراب الحمام، الموسيقى، العطور العنبرية، أوراق الشجر، ريش الطيور، الأوهام الذهبية، وتعوم المرأة فى رحيق وحدتها، ونظرة غائبة فى وجه بعيد، نظرة العشب والبحر والسماء تتلألأ فى السطوع الوهجى وحدها مثل نجمة فى النهار، مستحيل الوعود الذى تعرف؛

نجوم الظهيرة، نظرته البعيدة.. تعاود الحمامة هديلها الناعس بنغمة أشد كثافة وأسىً، يهيج تيار الهواء عبر النافذة روائح الثمار التالفة، يترسب مذاق حمضى على لسان المرأة من هواء الغرفة.

زهورالجهنميات المشتعلة تنهمر على حافة النافذة مثل ابتسامات وردية وتسمع المرأة حفيفها الناعم الأحمر وهى تتطاير فى مسار السطوع الشمسى المتجه نحوها.

تسرى النظرة العشبية البحرية النائية، تحس ببقايا غبار ضوئى على فمها، يتحرك الألم ويتمدد على صدرها مثل عنكبوت يمد أطرافه إلى ما تحت ذراعيها.. وهى تذوب فى السطوع الأبيض للظهيرة وتجمع فى حزمة للأمل بقايا الوهم الذهبى، والنظرة الخضراء التى تحط على روحها مثل المطر والسر الصغير الدقيق الذى بحجم خردلة.. تضم ذلك كله ،تطرد به رفيف الأجنحة المقتربة من حياتها..

يرتفع صوت الحمامة كأن خطراً قد داهمها، يعلو هديلها على كل الأصوات العشبية والحجرية ويخترق مساحات الجدران ويرش عذوبته على الوجه المستوحد، المتطلع إلى نجمة بعيدة وراء الليل.

ترمقها الجدران والأرائك والأزهار، تنظر إليها أشياؤها الأليفة: خاتمها، زجاجة عطرها، وشاحها الموسلينى الملتف على ذراع مقعد أبيض أو ترتعش الستائر مستجيبة لرعشة الجسد المستفيق على ألمه.

يعبر وجهها ضوء، ثم ينطفىء على تقلص شفتيها وهما تكظمان الألم والدموع ، فيتحول كل شىء إلى زرقة غامضة واخضرار ثقيل.

الصمت: تهمس للصمت وتعود للاختباء فى سر انتظارها: لا أحد سيرانى وأنا أتسرب إلى الجانب الآخر من الزمن.. لا أريد أن يتذكرنى أحد.. نسيت كل شىء خلا النظرة الذهبية التى تشبه البحر وحقول طفولتها، نسيت جبال الأكاذيب والكلمات التى شكلت طوال عقود من الحياة حواجز بوجه استبصاراتها.. نسيت الذين ينسون السبيل إلى نهاراتها والقت بهم هناك مع منبوذاتها..

عندما هبت ريح سريعة توقفت الحمامة عن الهديل مرت موجة من قشعريرة باردة فى جسدها فزايلها الإحساس بالحر وتراجع آب إلى ما وراء العقول، ومع انطفاء هديل الحمامة تبقت جمرة مخبوءة فى قبضة اليد.. اسمٌ يقتفى مواسم قيظها ومطرها وازدهارها، (سيأتى الزائر المتخفى قبله... سوف يدخل مع الضوء إلى دمى.. يملأنى بغباره الأسود.. ويطبق جناحيه على ألمى الأخير.. سوف يأتى..)

أطبقت عينيها على تاريخها ومحرقة ذكرياتها وطردت الوجوه والأصوات ودخلت الانتظار مثل غريق.

تسللت إلى جسدها العشبى شموس صغيرة، مئات الشموس بألوان كونية وابتدأت حرائقها فيها، وآب الأبيض يتربص بسعادتها الصغيرة المذهبة، العشبية، وهى عند الباب الفاصل بين مغلقات الحياة ورحابة طرقات الغياب الجميل، الغياب الممتع فى المجازة الأخيرة.. (إنى أبتعد.. أبتعد.. كم هو ممتع هذا الغياب اللذيذ..) وانهمر ظلٌ أزرق ناعم على شفتيها، وهجٌ أخضر على غضون شفتها السفلى المستديرة البارزة، ولمسة مخملية من ذهب تحط على صدرها مثل موسيقى الماء،ونعمت بمملكة الحنان التى وُهبت مفاتيحها.. حنان اللمسة الذهبية ومخمل البهجة والكآبة.. ارتعشت شفتاها تحت وطأة الحنان الضوئى.. الحنان الشغوف، وسطعت نظرة الرجل الغائبة فى سحر اللحظة الذهبية.

تألف جمالها فى السكون، فهى الآن تتلقى هبات النظرة النائية، الوحيدة التي بقيت، السموّ الوحيد الذى نجا من التلف والغروب.. السر الوحيد الناجى من الدخان، النظرة الضوئية المتبقية فى الزحام الكبير امتدت غيمة من غبار ورسمت وجها على وجهها، ولونت نجمة على جبينها، وكتبت أسماء بوهج له استطالات وردية وأهلّة وشموس.

أطلقت الحمامة هديلاً عذباً، ورنت برعمة تتفتح تواً فى الأصيص الصغير جوار النافذة إلى وهجة الضوء وأطلقت أوراقها هى الأخرى لتلحق بالحياة التى تتبدد لحظة بلحظة.

انبثقت زهرة بيضاء على فمها ورسمت ابتسامة آسرة، كان القمر الحجر، الألم، العنكبوت ينكمش تحت جلدها، وتنفلت من الصمت المتوتر نغمة، موسيقى، كلمة واحدة، وتغادرها الرعشة واضطراب النبض، وماعاد العرق الثلجى يسيل فى أخدود ظهرها الرقيق.. إنها ترفع أناملها وتقطف الزهرة البيضاء، تسحقها على وجنتها، تتشمم شذاها ورحيقها وتهب ذكراها لنظرته، سجينة العشب والمسافة.. سجينة البحر والمدى.. نظرته النجمة الأخيرة. سكن الماء الذى خلفّه ذوبان الثلج ما بين عنقها وصدرها، وللحظة أحست أنها غادرت النهار إلى فجر مزروع بالبحر والنجوم وهى تلاحق ابتسامة العشب والذهب فى عينيه.. لم تعد تخشى انسكاب ذوب الثلج على وسادتها.. لم تعد تخشى أىّ شيء..



لاشئ يبدو علينا

هنا لا دموعَ ولا صوتَ، لا شئَ يبدو علينا
كأنَّا نواصلُ
لكننا، فجأةً،
ربما بعد عامٍ وعامينِ،
أو ربما فى غمارٍ من اللّهوِ
أو فيِ شرودٍ يباغتنا قربَ مرآتنا
حيث موسَى الحلاقةِ فيِ كفِّنا يتوقفُ
فيِ صفحةِالخدِّ،
يأبى البكاءُ المدوى الذى يجرح الوهمَ
جرحاً طويلا.

عمان

شمس الدين موسى

مجرد تماس



مجموعة كبيرة من الأولاد، جمعتهم مباريات الكرة أحياناً، وقضاء الوقت فى أحيان ثانية، والقيام بالرحلات فى أحيان ثالثة، ومصاحبة الفتيات فى سن المراهقة.

ولكن لم يبق بينهم غير وجوه شبه محدودة تجمدت ملامحها، وربما تماست ظروفهم.. أو... أو تباعدت مع مرور الأيام.

- ١ -

عندما كان «ص» يخطو نحو الشباب منذ أكثر من خمسة وعشرين عاماً، بدأ ميله لأن يصبح ضابطاً بالجيش، حيث كان للضابط أهمية اجتماعية غير محدودة، فهو رمزالشباب، والفتوة، والجمال، كما أن جميع أبواب العمل لابد أن تنفتح أمام المرموقين من الضباط، لما يحصلون من دراسات علمية متميزة... فتلك الحلة الصفراء بأزرارها اللامعة محط للآمال. والضابط مستقبله مضمون ومفتوح على جميع المناصب، كما أن وجوده يمثل رمزاً للوطن بجلاله وتفرده. لذا فلقد عمل «ص» منذ البداية كى يعد نفسه للالتحاق بالكلية الحربية من حيث اللياقة والمظهر، والاهتمام بالرياضة، ومن ثم كان نجاحه فى الشهادة الثانوية العامة هو الخطوة الأولى نحو عتبات ذلك العالم المبهر، الذى يضع صاحبه تحت جميع العيون.

وكان لـ «ص» ما أراد فى الالتحاق بالكلية الحربية، وسرعان ما تخرج ضابطاً يعلق فوق كتفه نجمة ذهبية لامعة دائما ما كان يتباهى بها مع زيه العسكرى ذى الخطوط المستقيمة المحددة، كما أن دخله قد زاد بما كان يحصل عليه من مكافآت أبيه الميسور الحال، الذى كان ابنه حضرة الضابط، يشيع داخله الكثير من الغرور والاعتزاز، فضلا عن راتبه الخاص. فحضرة الضابط هو الذى سيحقق للأب المستحيل فى المستقبل القريب والبعيد.

وربما الصدفة البحتة هى التى جعلت «ص» يقضى فترات خدمته بالإدارات المركزية، وبعيدا عن الأخطار، وهذا ما كان يشغل والده الذى كان يحس بالقلق الدائم على ابنه فى أجواء الحروب التى استمرت سنوات، على حين لم يكن الابن يخشى فى يوم أن يستدعى إلى ميادين القتال، بل إنه طلب ذلك مرات عديدة، وعندما نظر القادة فى طلبه، كانت المعارك قد أوشكت على الانتهاء ولذا فلقد مرت الحروب دون أن يصاب «ص» بأية إصابات.

استمر «ص» بعد انتهاء الحروب لعدة شهور وصل خلالها إلى رتبة لا بأس بها، ثم أحيل للتقاعد مع غيره من دفعته لوجود اتجاهات جديدة تعمل على تجديد شباب القوات المسلحة فالذين حاربوا. والذين أسروا، أو جرحوا لابد أن يتركوا مواقعهم للدماء الجديدة، حتى يظل أفرادالجيش شباباً فى سن العطاء.

بعد سنوات قليلة.. كان إسم «ص» يتربع على مجموعة مكاتب وشركات «صلاحكو» للتصدير والاستيراد والنقل، التى انتشرت أعمالها بين القاهرة والمدن المختلفة فى الوجه البحرى والوجه القبلى.... وكثيرا ما دعى إلى الندوات واللقاءات، والمؤتمرات، والبرامج الإذاعية والتليفزيونية، ليحكى عن نشاط مؤسساته ومكاتبه المختلفة، مساهماً فى تنمية الاقتصاد والمجتمع، بل كثيرا ما حضر اللقاءات العالمية كى يمثل بلده، ويرفع صوتها بين البلدان الأخرى المتقدمة، وبذلك أصبح «ص» نجماً من نجوم المجتمع والصحافة والإعلام.

- ٢ -

كان «ح» أكبر أبناء والده الموظف الذى رزق بعدة أولاد، قام بتعليمهم جميعاً مستفيداً من مجانية التعليم، التى فتحت الآفاق أمام الفقراء، وهو ما جعل «ح» يواصل تحركه بين مراحل التعليم بتفوق

ملحوظ، تميز به دوماً، مما رفع مجموعه بدرجة عالية فى الثانوية العامة، وبدا اختياره لنوع التعليم الذى يرجوه واسعاً، فمن حقه أن ينتظم بالكلية التى يريدها.

ولما كان «ح» يقرأ أفكار أبيه، الذى كانت عيناه تنطقان برغباته، التى لم يصرح بها، فلقد تمنى من ابنه أن يلتحق بأية وظيفة كى يساعده على إعالة أسرته، وهوما أوصى به إبان حصوله على الإعدادية، إذ أشار عليه أن يلتحق بالتعليم الفنى، لكى يقصر المسافة عليه، لكن تفوق «ح» ورغبته فى استكمال مراحل تعليمه جعلت الأب يتقبل رغبة الابن على مضض؛ فكان يخشى من التعليم العالى لما وراءه من متطلبات مكلفة قد لا يستطيع أداءها مثل الكتب، والملابس والمصروفات. لكل ذلك اختار «ح» الكلية الفنية العسكرية التى يتخرج منها الطالب بسرعة مع راتب معقول، وكان له ما أراد، فمجموعه الكبير بدرجة ملحوظة أعفاه من الوساطات وما شابهها وكان الفرق بين مجموعه وصاحب المجموع الذى يليه كبيراً، مما جعل الجميع يقدرونه طوال فترة الدراسة، التى أبدى فيها تفوقاً ملموساً، فى المواد الخاصة بالميكانيكا والآلات الدقيقة والمعدات الحساسة، فتقدم على الكثيرين.

وعند تخرج «ح» سرعان ما ألحق بالأعمال الفنية الميدانية الخاصة بالأسلحة رتجهيزات المراسلات، والأجهزة الحساسة الخاصة، التى استكمل تعليمه وتدريبه عليها، وبرز فيها. ونظراً لجهوده وتفانيه، فلقد تعرض للخطر عدة مرات، وأصيب بإصابة كادت تودى بحياته. وكانت المفاجأة هى الاستغناء عن الدفعة التى ينتمى اليها «ح» فى الوقت الذى كانت فيه مهام أسرته ومسؤلياته قد انتهت، بتخرج أشقائه الصبيان، وتزويج البنات بعد وفاة الأب والأم.

ومع الفراغ الكبير الذى أحاط به، واستغرق يومه كاملا بين المقاهى، والحدائق، والطرقات يفكر فى اللاشئ بدأ يتسرب إليه شعور طاغ بالملل والضجر الشديد، إذ لا عمل له، ولا أسرة.... فلقد نسى «ح» نفسه وسط هموم أسرته. وكان تجواله ليل نهار يقضى الوقت بلا شاغل، فلم يؤهل نفسه لأى عمل آخر غير عمله الفنى الذى أحبه، فلقد درس ومارس ذلك العمل بين أجزاء شديدة الدقة فى آلات معقدة، أدراك خصائصها المختلفة، ومثل تلك الآلات لا توجد إلا فى أماكن محدودة.

تحت وطأة الفراغ طرح عليه البعض فكرة السفر للخارج والعمل، ولكنه لم يمل إليها، وطرح عليه آخرون فكرة العمل بالتدريس للمواد العلمية، لطلبة الثانوى لكنه لم يهو التدريس فى يوم ما. وأشار عليه آخرون العمل بالشركات الأجنبية فى أية وظيفة، لكنه لم يقتنع بهذا، وأثناء تجواله ذات يوم بأحد الأماكن

التى تبيع الأشياء القديمة والمستعملة، أعجبته ساعة ثبت فوقها تمثال صغير لفارس فوق حصانه، كان منظرهما جميلاً للغاية، لكن الساعة معطلة عن العمل، وعليها آثار الزمن والقدم. فكر فى اقتنائها، لما تحمله من جمال خاص. اقترح على البائع فتحها للاطلاع على أجزائها الداخلية، وسرعان ما وافق البائع على ذلك، عندها قرر أن يطلع على دقائقها قبل أن يشتريها. نظر إلى جدرانها من الداخل، وتفحص تروسها، شعر أن بإمكانه إصلاح تلك الساعة الثمينة القديمة، وإرجاع عقاربها إلى الدوران، ومن ثم فقد اشتراها بلا تردد.

وبعد أيام قليلة من العمل فى أجزاء الساعة الداخلية أعادها للدوران، مع إرسال دقاتها المنتظمة، وكانت فرحته غامرة بذلك العمل. من يومها بدأ «ح» يزور بانتظام جميع الأماكن التى تباع فيها الأشياء القديمة بحثاً عن الساعات القديمة ذات الطرز النادرة، لكى يقتنيها، ويقوم بإصلاحها، وباستمرار، بل دائما كان يجد ما يريده حتى جمع عدة ساعات ذات طرز مختلفة ونادرة قام بإصلاح البعض، واستمر يحاول مع الباقى، وكلما افتقد جزءاً ما داخل الساعة، حاول تصنيعه، وسرعان ما كان يعيد إليها دقاتها الرتيبة.

عندها كان «ح» أو الضابط «ح» المتقاعد يشعر بالغبطة الشديدة، التى تغنيه عن كل شئ فى الدنيا. أحس أنه مثل بطل فى مسرحية، أو بطل فى رواية جميلة كلما أعاد عقارب الزمن للدوران فى إحدى الساعات. فهو فى مباراة دائمة مع الزمن، الذى ترسله تلك العقارب الحساسة، التى سيطر عليها، وأعاد لها الحياة والحركة.

ونسى «ح» وسط هوايته الجديدة ـ أو عمله المستحدث الذى استغرق أوقاته ـ كل شئ، وأصبح تعامله مع الأجزاء الصدئة، والتروس القديمة، والأسلاك المستهلكة يمثل له أكبر انتصار، مع زياراته الدائمة للأسواق فى القاهرة، والمدن المختلفة. فدائما ما يتواجد كل يوم فى سوق مختلفة بحثاً عن ساعة قديمة، أو جزء من ساعة قديمة، يقدم فيه للبائع أى ثمن يطلبه، حتى يدفع بين تروس مالديه من ساعات حياة جديدة، حتى عرفه البائعون، وصاحبهم، واستمر يقضى معهم أياماً لكى يحصل على ما يمكن أن يقع بين أيديهم من ساعات وآلات قديمة، حتى أصبح لديه مجموعة كبيرة ونادرة من الساعات المصنوعة فى بلاد مختلفة، بات يفكر بين أجزائها، وربما يتحدث إليها دون أن يمل، بعد أن ابتعد عنه كل الذين كانوا يحيطون به، وهم يمصمصون شفاههم.

طيبة خميس



تحت جِلد الخيبة

عندما يقرأ الرجل الذى لم يفهم أبداً كلماتى
(وقد كان أكثر من واحد)
سيرى غرفته المشوشة بين السطور
كأسه التى شربها حتى الثمالة
النرجس الذى انحنى عليه
خيالاته التى امتطى صهوتها
وهْمه الذى سحب المرأة بفرسه الجامحة
ساحقاً خلاياها فى صحرائه المجدبة
سيرى حبر الدمعة فى الكلمات
تأمل الرأس للقاتل
ويكتشف أن جريمته لم تكن متقنة

لم ترقد الجثة فى القبر

لم يذهب الدم إلى حمى الرغبات المنطفئة

لم تأكل الروح وجبتها المسممة

كان البحر يجلس فيها متأهباً

كانت الرياح تحنو على الموج

كان قمرها مستيقظاً

وشمسها تختبئ تحت جلد الخيبة

لتشرق على وجهها من جديد

لابد للبلورة أن تقبع فى الجحيم كى تُضئ

لا تكتمل ولادة اللؤلؤة إلا فى محارة

ذهبت إلى أعماق المحيط.

الاكتواء نار الحكمة المقدسة

كان لابد من النوم بين أحضان التفاهة

كى تستبد بالمرأة كل تلك الرغبة

فى ركلك ركلة واحدة وقوية

من قلبها المضطرب.

كان لابدِ من الحرب كى يأتى السلام .

نــــورا أمين

فى الصباح...



حينما بزغ القمر فى الصباح.. تجاهل الجميع رؤيته اصطنعوا لامبالاة طفولية حتى يدعوا اليوم يمر فى هدوء، حتى تبقى الحال على ما هى عليه، حتى لاتحطم صفو رتابتهم المعتادة إحدى علامات اليوم المشهود.

فى منتصف النهار، تأكد الأمر؛ فرح عباد القمر وأحسوا بنشوة لاتنتهى.. الفتيات أدركن امتداد الحلم والشعاع الفضى.. وصوت الكروان والفتيان على حدود المدينة يحتسون الخمر مع سجائرهم الملفوفة دون انزعاج لاقتراب موعد الفجر.. وكان كهنة القمر قد بدأوا فى قداسهم احتفالاً بانتصار القمر... عباد الشمس ايقنوا أنها قد سلّمت، كفر بها البعض، والبعض الآخر استمر يمارس طقوسه سراً أملاً فى شروق يوم جديد.

فى موعد غروب الشمس، لم يغرب القمر، ظل ثابتا فى نفس محله وقت الشروق، متحدياً الجميع، متفائلاً بمكانه لن يتزحزح عنه. فى هذا الوقت تجمع الأطفال على ضفاف النهر، انتظروا كعادتهم مشهد طفو قرص الشمس فى الماء حتى يختفى؛ إلا أنهم لم يجدوا سوى سلاسل فضية وحبات من ماس جعلتهم لايدركون حتى موقع امتداد النهر. وبدا لهم القمر جامدا لأول مرة، ومحيت معالم وجهه الباسم التى كانوا يرونها كل ليلة قبيل نومهم.

فى المساء، ومع اقتراب موعد منتصف الليل، انتظر الصبية نجومهم المتلألئة تتجمع حول القمر لتزيده زينة ونقاء، ولكن فى تلك المرة لم تظهر النجوم وظل القمر وحيداً.. خشيت النجوم إن أمنت للقمر كما فعلت الشمس وأعطت له تصريحاً بدخول حياتها، أن يخونها ويتخلص منها حتى ينتصر لعباده.

فى هذا الوقت تناثرت شائعة بأن القمر قد سقط على وجهه عبرة وأن الرب الجديد ضعيف القلب سريع التأثر من الوحدة، وأشاع آخرون بأنها حتماً نجمة وليدة لم تعرف الخوف بعد، قد تجاسرت وألقت بنفسها مقتحمة عرش القمر، مع اقتراب موعد الفجر، كان الجميع قد خلدوا إلى فراشهم حتى كهنة القمر لم يبقى سوى فتيات القمر على أمل أخير فى سماع صوت الكروان، يغنى أنشودة القمر.

فى صباح اليوم التالى، الذى أسموه صباحاً فقط بحكم العادة وبحكم ضرورة أن تكون هناك بداية ونهاية، انطلق الجميع آلياً ومن جديد إلى أعمالهم وأماكنهم المعتادة، ظل القمر صامداً ولكنهم لم يعيروه أكثر من نظرة تأكد بأنه مازال هناك، نظرة سريعة لا إرادية على محطة الترام.. فى أثناء أداء التحية الوطنية فى فناء المدرسة.. فى منتصف قبلة باهتة عند حدود المدينة..



ببهاء ولد بديوه

أنشودة الدم والسنا

أجيء..
ومن ورائي الصمتُ..

مُظلمةٌ شعابُ الصمتِ من حَوْلي.

أمن أسفٍ تشبُّ أوارهَا الآناءُ في ألحاظنا؟

والنيل آمادٌ..

تمدُّ شجونها في الظلمة الأولى..

وأسماءٌ مضمَّخةٌ برائحة البدايةِ..

آهِ يا عطرَ البداية !

أنْ يَفُوحَ من الدُّموعِ إلى الضِّفَافِ..

ومن رحيل الماءِ مثل يدٍ..

* شاعر من موريتانيا

تُمَدُّ من الجنوب إلى الشمالِ

ذراعه.. وندى أصابعه التى..

اعتنقتْ نواصى الموج..

من دِفْءِ الجنوب ..

إلى رياحِ البحر فى بَرْد الشمالِ..

كأنما شُعَلٌ تُزيحُ اللّيل عن أغوارنا..

أن نَسْتَعِيدَ صدى مواسِمهِ الغريقة فى الظلالِ..

وفى ابتهاجِ الزَّرْعِ..

يا شَغَفاً يشدُّ الماءَ بالصلْصَالِ!..

أن يَنْشَقَّ وَجْهُ الطينِ عنْ أحلامِنا..

من لحظةِ عَسَلِيَّةِ الشفتينِ..

من صَحْوِ الضياءِ..

إذا ترنَّحَ فى سَرِيرِ الماءِ..

كيف يسيلُ صمتُ القلْبِ مُنْكَسِراً..

ومن أَلَقٍ يسيلُ على أديمِ الماءِ..

تلك عرائسُ الأنداءِ والأضواءِ..

كم سترتِّلُ الذكرى مَوَاجِدَهَا !

إذا انفتحتْ شُقُوقُ الطينِ....

والأقْدَامُ تَنْتَظِرُ المَوَاسِمَ..

وهْى تَعْجنُ يَوْمَهَا فى الطِّينِ..

أو تتعلَّقُ الأنظارُ بالأنواءِ..

كم أَمَلٍ تُربِّتُه زوايا البيتِ..

والأبوابُ والجدرانُ من حَجَرٍ إلى حَجَرٍ..

أجيءُ..!

وفى يدىَّ صَبَابةٌ ثملتْ..

بمن كتبوا الزمان على عتيقِ الطِّينِ فى الألواحِ..

أو رَسَمُوهُ فى وَجَنَاتِ هذا الصَّخْرِ..

وانقادتْ لأيديهم عواصى الريح فى أمراسها..

من خَيَّسُوا أَمَماً جموح السَّيْل

فانطرحتْ عواندُ موجهِ ذُلُلاً..

لمن ركبوا

ومن حلبوا

أجيءُ..

وفى الضُّلُوع عواصفٌ..

وجوًى وقَلْبٌ مُثْخَنُ اللحظات..

كان القلبُ ممتلئا بذاكَ النَّجْمِ..

وانزاحتْ غُيُومُ الرُّوح عن أبراجها..

يا يَوْمَ أنْ فَتَحَتْ لنا أبوابَها..

أَبْدَتْ مداخلُها جُفُوًا باردَ اللَّمَحاَتِ..

واحتشدتْ وساوسنا..

وفاض الحسُّ من موج الظُّنونِ..

وإذ يَلُوحُ الخَفْقُ من أعلامها..

أفُقٌ تلفَّعَ فى غلائله المهيبةِ من نسيج الوَقْتِ..

واسْوَدَّتْ حجارة تِلْكُمُ الجُدْرَانِ..

كم مَرَّتْ على لحاتها اللَّمَسَاتُ!..

واختفقتْ إلى أبوابها الراياتُ..

مرَّتْ هاهنا..

كل الحوافر والسلاسل.. والخطى.. مَرَّتْ هنَا..

لله!.

أىُّ عشيقةٍ هامتْ على جَنَباَتِها الأهواءُ!

كم أهواكِ!

أىُّ عشيقةٍ سَكَنَتْ حنينَ دمى !.

لكِ ارتعشتْ خَوَابِى السِّرِّ..

واختلجتْ بكِ الأصداءُ ملْءَ لواعجى..

للهِ كيف يشعُّ هذا القلبُ من وَجْدٍ إلى مراك أوْ ذكْرَاكِ !

هل مازال فى جَفْنَيْكِ بعضُ الدمعِ ؟..

أم مازال فى شَفَتَيْكِ بعض الهَمْسِ

عن أسَفِ القرونِ..

وعن أنين الصبْرِ فى ظُلَمِ الضلوعِ..

وعن جوى غَصَصِ الفجيعةِ فى دخائلنا..

وَمَنْ روًى الدماءَ ترَابَهَا..

ألقاك - أنت - سبيكةَ الأنوار - والظُّلُمَاتِ..

يا وَهْجاً يلَوِّحُ فى ظلامِ سريرتى

ألوانُه فى الوَشْى من قُزَحيَّةِ الألوانِ..

أَوْشحةً مُفَصَّلَةً من الظُّلماَء والأضْوَاءِ..

فوق أديم هذا اللَّيْل من مَرْآكِ.

يا أنشودةَ الدَّم والسَنا !!

فَسَلِ الشَّوَارع وَهْىَ صادرةٌ وواردةٌ..

عن الأحلامِ هل تصل المَدَى ؟!

والنائمين على فراشِ الليل فى الطرقاتِ..

ما ألمُ الطريقِ ؟

وعن أزيز يُنْبضُ الأوتارَ فى أوْجَاسِنا ..

هل تهدأ الأوتارُ فى أوجاسنا ؟

هذا النهارُ..

نهارُكِ المَوَّارُ..

كم جهد وكم عَرَقٍ !

كأنَّ به على أعصابنا الأجراسَ قائمةٌ..

وفى الطرقاتِ من أَرَجِ الطعام ..

ومن ظلال الجوع فى الطرقات فى بَرْدِ المساءِ..

أُحِبُّ وَجْهَكِ فى المساءِ..

وفى المناراتِ الطوالع من زفير الأرض فى أَلَقِ السماءِ..

وفى الميادين الكليلةِ..

فى تَمُوُّجِهَا يزيغُ الطَّرْفُ فاللحظاتُ مائجةٌ..

وفى الأهرام تَرْفُل فى حرير الوَقْتِ..

صاعدةً على الأحقابِ من غَسَقِ الزمانِ..

وفى الظهيرة جهدِها المَمْدُودِ..

إذ تتغلَّف النَّزَعَاتُ من حَلَكِ الوُجُوم من الزحامِ..

وفى الصباحِ ..

وأنتِ تنتفضينَ من تَعَبٍ إلى تَعَبٍ ..

وفى الأسكندريةِ ..

حيثُ كان الليل أحلى..

لم يكن ليلى طويلا حينما ..

يستقبلُ الأضواءَ لَيْلى من مباسمها ..

ومن لُعْسِ الشفاهِ فَتَحْنَ من حُلُمى مَغَالقَه ..

كأنَّ يَداً ترشُّ على جوانحنا رذاذَ المِسْكِ مِنْ أَرْدَانها..

من صَفْوَةِ اللَّمَسَاتِ ..

لؤلؤة المياهِ..

إذا تراخى الليلُ فى أَوْصَالِها ..

كادت تذكِّرنى هنا الأفْيَاءَ ..

من تِلْكَ الأصائلِ هزَّةَ النَّشَوَاتِ فى أفنانها ..

والقَلْبُ يَخْفِقُ فى ظلالِ البَيْتِ فى بَلَدِى ..

وَمُشْرَعَةٌ فجاجُ الأُفْقِ وَالآناءِ ..

مُشْرَعَةٌ إلى قَلْبِى ..

أحبُّ رواشقَ الألحاظِ ..

والكفُّ التى فيها تَمَلَّيْتُ احمرارَ الشاى والحناء مُلْتمِعَيْنِ..

أىُّ غضاضةٍ نسجتْ ملامحَ وَجْهِكَ الرَّمْلىَّ يا وَطَنى !!

ويا نفح الشواطىءِ ..

حينما تتراقصُ الأسماكُ فى الأمواجِ ..

طابت منظراً !

وزَهَتْ مَلاَمِسُها!..

وتُفْلِتُ مِنْ يَدَىَّ ..

كأنَّماَ حُلُمٌ على الأطباقِ !..

وانْظُرْ حين تمتدُّ الظلالُ !..

من الغَمَامِ على الشواطىء من رحيقِ الظلِّ !..

هل راقت مناظرها ؟!

من الأمْوَاجِ فِضتُّهَا ..

وبلُّوْرُ الغمامِ ..

تُصَفِّقُ اللحظاتِ زُرقتُهَا ..

ومن وَمْضِ البُرَوقِ على مشارف أُفْقِها..

وأرى اهتزاز الغُصْنِ فى نفح الجَنُوبِ ..

ومن حفيف الصمْتِ فى الظلماءِ ..

والآناء مُتَرعَةٌ ...

ومن سَهَرِ الكؤوسِ ..

فيا رنين الكأسِ !

مُنْبَجساً من الظلماءِ من غَوْرِ السكُوتِ..

أكادُ أسمعُ خَفْقَ أقدامى هناكَ ..

من الرصيف إلى الرصيف ..

أكاد أَسْمَعُها ..

وقرْعَ النَّعْلِ عائدةً على العتباتِ ..

لم تزل الخطى مما تحنُّ إلى الحصى ..

وإلى ضباب الليل .. لم تزل الخطى..

من لمسة اليد فوق هذا الصَّدْرِ حانيةً ..

أحب يدا بملمسها جراحُ الصدر من وَلَهٍ ..

أكفكفُ من خدُودِ الدمعِ ..

ما هذا الذى يرنو إليه الدمعُ ؟

من تلك النَوَافذِ ..

حين تُشْرِقُ فى دواخلنا ..

فتفتتح الأسى ..

حتىً مَتَى ؟..

سَيظَلُّ يَبْتَدرُ الفجاجَ حَنينُها المَنْثُورُ فى قَلَقِى !

موريتانيا



عبدالرحمن أبو عوف

أنغام الموت فى مجرى العيون

يؤكد القصاص المبدع (سعيد الكفراوى) فى مجموعته القصصية الأخيرة (مجرى العيون) امتلاكه قدرات الإحكام الشكلى والبنائى للأسلوب، وإن قدرا عديدا من قصص هذه المجموعة. يلتقط برهافة ورشاقة من عالم القرية المحيط به فقد أدرك بتلقائية واعية مرهفة أن كاتب القصة القصيرة لا يبنى عالما بل يشق طريقا، لا يرفع هرما، بل يصنع مسلة. لا ينقلنا إلى جوه بمئات التفاصيل التى تحيط بالمشكلة، بل يقنعنا بالمشكلة نفسها، لهذا كانت القصة القصيرة شبيهة بالشعر، فهى ليست صنعة تفكير ولا صنعة هندسة بل ولا صنعة خيال بقدر ما هى صنعة حساسية.

إن إبداع - سعيد الكفراوى فى مجموعاته السابقة

١- مدينة الموت الجميل.

٢- ستر العورة.

٣- سدرة المنتهى.

٤- بيت العابرين، تشكل خطابا قصصيا تتجدد وتتكون مضامينه ورؤاه وتشكيلاته من عبق حياة القرية المصرية فى حضورها المأساوى العنيف وبعدها التاريخى الحضارى المتراكم، وتلتقط ببصيرة واعية، نماذج إنسانية شديدة الالتحام والخصوصية بالأرض والطين والنيل والزرع والحيوان والطير تطحنها عبثية دورات الحياة الأبدية، حيث الميلاد والموت، البراءة والغدر والنذالة، الشجاعة والجبن، والحلم والواقع، وبتوازيها فى بنائها القصصى المجازى والواقعى، العبثى والوهمى، الحقيقى والمتخيل، الجزئى والكلى، النسبى والمطلق، ليقدم معطى حياة صاخبة. لاهية مأساوية مليئة بالصخب والعنف لكل ذلك ومن واقع تحليلنا لهذه القصص، نجد انطباعا أوليا، أن تعبير سعيد الكفراوى القصصى يضع على عاتقه مهمة إعلاء شأن الكيان الإنسانى فى مواجهة كل ضروب الانسلاخ ، إنها فى النهاية قصص تدعونا إلى الصيرورة اكثر مما تدعونا إلى الفهم.

ويتبدى الموت بكل ظلاله وتعدد مستوياته فى معظم قصص المجموعة محورا أساسيًا، إن كلاً من قصص (العار) و (الرحى) و (الخوف القديم)

و (عزاء) و (مجرى العيون) و (الشرير والجـــــبل) و (نظرة عـين).. كل هـذه القصص تجليات للموت تعزف بمهارة لحنا رئيسـيـا له تنويعـاته وأنغـامـه المتصاعدة، وتعطينا مكونات رؤية ذات شـمـول حى يتـجـاوز نسق الممكنات الإنسـانيـة المحـددة بالضـرورة، وهى تنحت صـورها المجـازية المعـتـمـة من سطوة المجهول والمقدر والمكتوب ويسرى فيها نغم سرى من السخرية.

تُجسِّد قصة (العار) الانتقام والثأر الدامى للشرف فى عمق تقاليد الريف ببداوته وبدائيته، غير أنها تقدم فى بناء تشكيلى وأسلوبية تعبيرية تستعير الصورة المكثفة واللغة المثقلة بحكمة التـأمل لمأسـاة البـشـر (الملثـمـون بتلافيعهم، يحملون هاماتهم المديدة، مرتدين أصوافهم السابغة، ويخرجون من الدار المسـورة بالحـجـر، وشـجـر السنط، ونباح الكلاب) أين يتوجهون؟

وتأتى الإجـابة... فى هذا الهـمس المتردد بلغة القدر (كأنهم يسعون ناحية المصـائر المسـجلة فى الكتـاب المعلوم، يدركون بإرادتهم (المستلبة) أن عليهم هتك أسـتـار الغـيب، والنفـاذ إلى مـا سيكون على نحو يفوق الاحتمال) .

ويتم حصـار بيت الضحيِّة، ويحكم الرجـال حصـاره، ويدفع صـاحب الثأر بيديه (كان قد برك على ركبتيه وقد دفس كـفـه بين فـخـذى الفـتى شـادا عضوه، وكمن يحصـد بمنجل حصـد العضو من دابره فتفجر الدم من الثقب الذى أحدثه السكين).

هذا الوصف البـصـرى لطقـوس الانتقام البشع يتجاوز مـألوف الحدث المقـدم إلى المعنى الأشـمل للرجـولة، بدلالتـه الحيـوانية التى مـازالت تحكم سلوكيات البشـر فى القرية المصرية، ويُغْنى الكاتب جـو الحـدث الرئيـسى باسـتـدعـاء مـفـردات هطول الأمطار وتخـبط القـاتل فى الجـذور القـديمة، واصطدامه بقواديس الساقية، وصخب الصور فى رأسـه المحموم عن زوجتـه المعلقة.

ويبـدأ الكاتب قـصـة (عـزاء) بهـذا الحضـور المثقل بالأسى واللوعة لفكرة الموت، حـيث يعـايش الإنسـان شـحـوب النهـاية التى يسـتـشـعـرها فى أواخـر أيامـه، خاصـة حين (يقف أمام شـواهد المدافن قـــــارئا تـواريـخ الـراحلين، وعبـوديتـهم الذليلة أمـام الموت، يجلس، تحت ظل المستكسة، ويسمع العميان). أن بطل هـذه القـصـة (كـان يحسّ، وهو فى الثمانين من العمر أن الحياة طالت، وأن وحـدته أبدية يواجـه فـيـهـا برد الشـتـاء، وحـر الصـيف، ببدن رهيف، نحيل وخطو يتعثر فى حجارة السكك)، ولكنه مع ذلك (كان يؤمن بأن الموت حالة انتـقـال من دار الفناء إلى دار البـقـاء، حـيث تلتـقى الروح ببـارئـهـا، ولم يكن يشعر بالألم. إن ما يضنيه هو أن يموت وحده، فتعلن رمته عن جسده، ينهزم عندمـا يتـخـيل أن الناس بعـد مـوته قـد وجدوه متعفنا فى سريره، يضربون كفا بكف (لا حول ولا قوة إلا بالله.. مات من أيام، ورائحــتــــه تزكم الأنوف) هذا الانتظار المرعب للموت، لا يخفف سطوته إلا سـؤال جارته (الست جليلة) عنه كل صباح لتتأكد من استمراره فى الحياة، وحـتى هذا الظل من الاطمـئنان يفـقـده ويصبح وحيدا فى العراء فلا مفر أمام الإنسان من فوهة العدم.

ويتـجـسـد وجـه الموت الدامى فى قـصـة (نظرة عين) ويتم اغـتـيـال حـيـاة (ابوأحـمد) بعد أن أدى الصـلاة وتناول عـشـاءه فى سكون (أدرك للحظة كـأنه يعرف صـاحب العينين، شـهق من عمق بئـر غـائرة شـهـقـة جـعلت المرأة تأتى مرتاعة مثل حيوان يتخبط، شهقة أخرى محملة بخوف الغريزة، خـوف الفطرة.. فـزع الملثم وفـر من الجـرن إلى الجـسـر يسابق الريح، من غير أن يضغط الزناد، صرخت «رئيفة» صـرخة من بين التراب والدم. ومن قلب قلب خوفها تجاوبت فى صميم الليل؛ وانحنت العجوز تقلب بدن زوجـهـا الميت) . بـهـذا الأداء الســردى والمحكم يقـدم الكاتب قـصـة قـصـيـرة موحية تكثف قـهـر الموت ولا معقوليته،

ولهذا الاهتمام (المباشر) المألوف الذى يستطيع القصاص أن يوجه نحو أنفه صورة من صور الشقاء البشرى فيصنع منه آنذاك وثيقة لا أثرا أدبيا.

ونصل فى النهاية إلى لحن القرار فى هذه السيمفونية العنيفة الصاخبة الألحان الهادرة الإيقاع عن الموت والعدم وظلال الفناء ووحشته، حيث يلون الفكر كل الأحاسيس الإنسانية ويجبرنا على تأمل معنى صمت الوجود وجهامته. نصل إلى القصة / القصيدة (مجرى العيون)، وهى قصة تحملنا على الشعور بشىء من العذوبة الفاتنة، وبأن فى الحياة الإنسانية سراً مخيفا، وأننا نستشف من خلال لحمة الوجود التافهة معناه الرمزى فى بعض الأحيان.

كان بائع الورد (رحمة الخميس) الذى يقف تحت (البوتسيانا) التى تزهر فى الربيع زهرات حمراء، والتى لها ظل يفىء تحته البشر، كان يرتدى ثوبا من الكتان. يعمم شعره الطويل بشال أبيض. كان يقف فى الشارع الذى ينتهى بالسواقى الأربع عند النهر؛ خلفه السور الحجرى العالى، الذى كان فيمامضى مجرى للماء، أمامه أقفاص من جريد رصت عليها حزم من ورود بيضاء، وحمراء وصفراء تحية لمن ماتوا ورحلوا قبل الأوان - ورد.. ورد للميتين.. ويضيع النداء عبثا.. فلا أحد يأتى (تتقاطر سيارات من كل نوع.. تأخذ أنفاسها لاهثة في إشارة المرور ثم سرعان ما تتحفز وتنطلق لا يشد انتباهها الورد ولا رائحة تراب الميتين وكأنهم نسوا موتاهم.. هؤلاء الذين كانوا فى الأيام الخوالى يضعون الورد زينة على جبهة المقبرة).

أمام هذا التجاهل والانصراف عن الموتى وشراء الورد وتجنب الأحياء لسطوة الموت، لا يجد بائع الورد إلا حمل وروده مختارا إلى مقابر الفقراء من أهل السكك المحرومين، منكسرى القلوب فى دنياهم، الذين يعرفهم بأسمائهم، هؤلاء الذين رحلوا قبل الأوان، ليضع فوق كل قبر من قبورهم زهرة واحدة مروية بدمع العين.

هذه الحساسية الفائقة فى بنية القصة ودلالتها تقدم الحقيقة السافرة عن البشر والموت، وتؤكد امتزاج العذوبة والألم على الرغم.

ويظل مجرى العيون رمزا لاستمرار هدير الحياة وقهر العقم والفناء، وحين تغلق الدورة القصصية بعد أن تنسج لحمة حياة عشرات من الأفراد فى نهاية مصائرهم، فإن الملحمة السردية الوضعية للقص تترك البشر مسحوقين، مفزعين، ميتين لقد عاشوا، أما الحياة فتتابع مجراها، غزيرة قاسية تجلب أفرادا آخرين لتسحقهم، وهؤلاء الأفراد فى سعير الحيوات البشرية نفسه، يتركون للآخرين خلال بعض عشرات من السنين بصماتهم الفردية.

هذه قراءة فى مجموعة (مجرى العيون) تعطينا اليقين أن النص القصصى عند - سعيد الكفراوى، ينمو عضويا من الذاكرة الشخصية، وإن كان قد كتب فهو يكتبه لكى يكتشف ذاته بالدرجة الأولى، من خلال حرقة المصير الإنسانى.



أغنية (من غير ليه)

دراسة فى التحليل الموسيقى والتوزيع

نقدم هنا التحليل والتوزيع الموسيقى للأغنية (Musical Anal-ysis and Perticipaition) ويتطلب التحليل كلمة موجزة عن التوزيع فهو يشمل التوزيع الآلى والأوركسترالى، وهو وضع كل آلة بما يناسب مكانها فى الأداء اللحنى، ثم التوزيع الأوركسترالى وهو إضافة لحن أو ألحان إلى اللحن الأصلى، وذلك من خلال عدة طرق منها طريقة الكونتر بوينت أو الهارمونى أو التنويع أو المحاكاة أو الاتباع أو الفوجة. وهذه جميعا أفانين التوزيع الأوركسترالى.



وكلمة التحليل تعنى معرفة المقامات المكون منها اللحن، ثم الانتقال من مقام إلى آخر، ثم معرفة كل جملة موسيقية وتكوينها من عبارات، وكيف قام المؤلف والملحن الموسيقى بصياغتها اللحنية وما هو الجديد فى هذه الصياغة.

وأغنية **(من غير ليه)** مقسمة إلى تسعة أجزاء، كل جزء منها له مقاماته وانتقالاته من مقام إلى آخر فضلاً عن مقدماته الموسيقية؛ وما دامت أجزاؤها قد تعددت فنستطيع أن نسميها (كانتاتاCantata) غنائية، وذلك حسب التصنيف الموسيقى العالمى فى التأليف الغنائى.

فى الذكرى الثالثة لوفاة الموسيقار محمد عبد الوهاب

وعند تحليل هذه الأغنية نجد فى البداية أن آلات الكمان قد دخلت بعبارة موسيقية رشيقة بدون ايقاع (Senza Tempo) فى لحن وثاب يجاوبه لحن آخر Antiphonal) (Melody موزع بالطريقة الكونترا بونطية (Counterpoint Style) وتختم العبارة بجملة أخرى من آلة الشيللو، وهذا يعد فى تركيب الألحان بمثابة المقدمة أو الاستهلال الأول (Overture) ثم يتبعه لحن شجى النغمات فى مقام (صول صغير)، وبمنطوقنا العربى نهاوند على اليكاه (فرحفزا)، وهذا المقام يعبر تعبيرا عميقا عن الأداء المصرى. ويظل اللحن يتتابع فى عبارات متوالية حتى يصل إلى درجة الاستقرار على أساس اللحن؛ وهو ما يدعو المستمع إلى الشعور بالراحة عند الاستقرار اللحنى؛ ثم يبدأ دخول اللحن الثانى وهو لحن نشط يتواثب ويتقافز مع دخول الإيقاع إليه (Con Tempo) معبرا عن فرحة وأمل قريبين؛ ثم تدخل آلة القانون فى أداء منفرد، مغردة بلحن جذاب للحظات تتجاوب معه آلات الكمان فى لحن تجاوبى(Antiphonal Melody) موزع بالطريقةالكونترابونطية -Counter point Style) كخلفية موسيقية (Back Ground) ثم يبدأ اللحن فى الاستقرار مع بطء الحركة الإيقاعية تمهيدا للغناء، ويبدأ الغناء.

جايين الدنيا ما نعرف ليه؟
ولا رايحين فين ولا عايزين إيه؟

ويبدأ الغناء فى مقام (صول صغير) فى درجة القرار. وبمنطوقنا العربى (مقام فرحفزا) وما فى هذا المقام من تعبيرات الحزن والأسى والشجن واللوعة، بالإضافة إلى تعبيرات خاصة بمطربنا الكبير فى هذا المقام.

مشاوير مرسومة لخطاوينا
نمشيها فى غربة ليالينا

انتقال مرورى (Passing) إلى مقام الصبا بما فيه من حزن وألم حيث تهزنا قمة الأداء التعبيرى فى التباين بين الفرح والحزن (Contrast) واحنا ولا عارفين ليه؟ ليه؟ ليه؟

تساؤل باستفهام استنكارى بلحن يجسد الكلمات معبرا عن من أين؟ وإلى أين؟ ثم ترد آلات الأوركسترا لتؤكد حقا التساؤل: لماذا جئنا؟ وكيف؟ ولم؟ ثم يستأنف الغناء:

وزى ما جينا جينا
ومش بايدينا جينا

تساؤل واستفهام عن مجيئنا! ثم استسلام للواقع، فقد جئنا بدون إرادة، وكل هذا تعبر عنه الألحان تعبيرا صادقا كما يعبر عنه موسيقارالأجيال بغناء ذى نبرة صادقة متواترة مع نبرة الإحساس التى تصحبها تهاويم موسيقية مجسدة لكل هذه المعانى: -

زى ما رمشك خد لياليه
وحكم وامر فيها وفيه
ولقيت بيتى بعد الغربة
فى قلبك ده وعيونك ديه
ولقيت روحى فى احضان قلبك
باحلم واصحى واعيش على حبك

هنا يتجه الشاعر من السؤال الميتافيزيقى العام (جايين الدنيا ما نعرف ليه) إلى التعبير العاطفى الخاص (**زى ما رمشك خد لياليه**) وكأنها ضربة قدر واحدة تدفعنا إلى العشق كما دفعت بنا إلى الوجود! وفى لحن (**زى ما رمشك خد لياليه**) ينتقل موسيقارنا الكبير إلى مقام (**سوزدل ارا**) المصور على درجة (اليكاه) فى غناء ذى دلال وتدله. ثم تأتى شطرة (**ولقيت روحى فى احضان قلبك**) وفيها

انتقال رائع إلى مقام (الراست) المصور على درجة (اليكاه) وذلك بلمسة حانية على درجة (تيك حجاز). أما الغناء فيظل متسما بالعاطفة الجياشة حتى ينتهى إلى **(عارف ليه)** مختتما هذا الجزء من الأغنية.

وفى الجزء الثالث نجد انتقالا لحنيا إلى مقام آخر ظهرت فيه براعة التسجيل بالإمكانات الحديثة مما جعل اللحن يسرع إيقاعيا بتغير سرعة التسجيل، وهذه البراعة تعود أولا إلى خالق اللحن ثم إلى مُخرجه ثم إلى مهندس التسجيل والمونتاج. وقد كان لهذا التسريع الفضل فى إبراز المعانى اللحنية فى الجملة الموسيقية وأدائها، وهذا من الممكن أن نعبر عنه بما يعرف فى التوزيع والكتابة الاوركسترالية بأفانين التصغير (Diminution) وهو عزف اللحن بنوتات أقصر زمنا؛ والعجيب أن هذه الجزئية المؤداة بالتسريع متماثلة مع السرعة العادية التى قبلها والتى بعدها. ثم يغنى موسيقارنا الكبير:

ياللى زمانى رمانى فى بحر عينيك ونسانى
وقاللى انسانى

حتى يصل إلى - **دنيتى غنوة لا .... تنهيدة لا ..... لا شىء تانى!!!** وفى (دنيتى غنوة) يتوقف عند كلمة **(لا)** ثم **(تنهيدة لا)** حيث يتوقف أيضاً. وفى هذا التوقف يشعر المستمع أن هناك شيئاً أهم من هذا كله هو **(دنيتى حبك)**، ثم يتصاعد بالغناء فى نغمات أعلى ثم أعلى... حتى يصل إلى كلمة **(ولا أوصاف)** وقد وصل بها إلى درجة (الأوج)، والأوج فى اللغة هو السمو والارتفاع) أما فى الموسيقى فهو جواب نغمة (العراق)، والمتوقع أن تكون القفلة من مقام راحة الأرواح أو مقام العراق، ولكن ببراعة فى اللحن وفى الغناء يهبط ويهبط ويستقر على درجة اليكاه فى قفلة رائعة بمقام الراست المصور. وهذا إعجاز فى الغناء وفى التحكم الأدائى، ولا يؤديه إلا المغنى الواثق المتمكن.

ثم يتغير اللحن والإيقاع إلى الإيقاع الثلاثى بأداء اللحن من جميع آلات الأوركسترا، ثم تدخل آلة النای لتؤدى ألحانا صوفية تتوافق مع اللحن الجديد، ثم يغنى موسيقارنا الكبير: **واحلم لو غمضت عنيه**

والغناء المتقطع (Staccato) هنا لون جديد فى الأداء خاصة عند الوقوف على **(باحلم)** ثم على **(لو)** إنه أداء لا يستطيعه إلا القادر فقط، وإلا أستاذ الغناء بالأمس البعيد. والأمس القريب، واليوم، والغد، وكذلك التوقف عند كلمات **عيون، خدود، شفايف**، ثم يغنى غناء مستمرا (Legato) عند مقطع **(بتطير بيه فوق لياليه)** للتعبير عن التحليق فى أجواء من الحب والخيال. ونجد هنا مدى التباين (Contrast) بين الأداء المتصل والأداء المتقطع.

ونصل إلى الجزء الذى يغنى فيه: **(لما باشوفك القاك احلى وأحلى من الأحلام كل الأحلام)** وهنا يتغير الإيقاع إلى الإيقاع الثنائى ثم يتوقف عند **(لما باشوفك)** حيث الأداء يذكرنا بمواويل موسيقارنا الخالدة: **(فى البحر لم فتكم)** و **(كل اللى حب اتنصف)** - والتى ما زالت ستظل مدرسة لغناء الموال إذ لم يأت أحد قبله ولا بعده بجديد فى هذا الضرب من الغناء، ثم يتغير الإيقاع مرة أخرى إلى الزمن الرباعى - أو اصطلاحا -

الوحدة الكبيرة، عند غناء **(ودا ليه ياترى)** ثم يغنى بأداء حر (Ad libitume) فى باقى هذا الجزء حتى يختتم بالقفلة **(زى ما جينا)**.

ثم ينتقل إلى جزء آخر بإيقاع سريع نشط فى الميزان الثنائى مع تجسيد الإيقاع لآلات الكمان والشيللو فى أداء سريع على القرار اللحنى.

ثم تشرق شمس اللحن الجديد كما تشرق الشمس من وراء الغيوم بعد طول غياب، وتؤديه مجموعة الكمان، ثم يجاوبها لحن آخر من آلة الناى، ثم تتكشف الأضواء عن بزوغ لحن جديد من مقام (الهزام) وهنا يبدو ذكاء الملحن القادر على امتلاك ناصية الألحان بيده، فهو لا يظهر اللحن بل يحيطه بجو من الغموض والإبهام فى سياق لحنى بعيد عن المقام الأصلى، والمستمع يترقب ويتأمل وينتظر حتى يُفاجأ باللحن الجديد بالرغم مما سبقه من تهاويم أخرى لا تبين هذا اللحن؛ وهذه طريقة الموسيقار **عبد الوهاب** المثلى فى الحانه. ثم يبدأ اللحن الثانى الممهد للغناء من آلة الناى المنفرد (Solo) تسانده آلات الإيقاع مع باقى الآلات فى لحن واحد مستمر بما يسمى (Basso Stu-nato) ثم يغنى:

حبيبى آه ياحبيبى

كل ما فيك ياحبيبى حبيبى

ونجد هنا أن اللازمة الموسيقية التى تؤدى بآلة العود المنفرد (Solo) تؤدى بما يسمى اصطلاحا الانزلاق (Glissando)، مع إظهار درجة الرنين الصوتى (Resonance) وهو لون جديد من الأداء لم يسبق تقديمه فى الألحان العربية، ثم يستمر فى هذا الجزء حتى ينتهى بكلمة (بالحب مهما اتهنى برضه مبتلى)، ثم ينتقل إلى لحن استقرارى على درجة لحنية واحدة (Basso Stunato) يتبعه لحن من آلات الكمان بأداء التقطع (Staccato) تمهيدا للحن والغناء الجديدين:

خايف طيور الحب تهجر عشها وترحل بعيد

يغنى موسيقارنا الكبير هذه الكلمات بلحن يبدو فيه الشعور بالخوف والهجر والرحيل بعيدا بعيدا حتى يصل إلى الجزء الآتى **(خايف لبكره يجينا ياخدنا من ليالينا)** وهنا انتقال إلى مقام البياتى الأصلى. ثم يغنى:

سكة عذاب داب فيها أحباب كتير قبلينا

وهنا انتقال إلى مقام الصبا وهو فى موضعه اللائق من حيث التعبير عن الكلمات بالألم والحزن الدفين، ولنا وقفة هنا عند مقام الصبا.

إن **عبد الوهاب** القدير فى موضع آخر وفى لحن آخر للفنانة الخالدة **أم كلثوم** - جعل مقام (الصبا) المعروف بحزنه يعبر تعبيرا تاما عن الفرح، وذلك فى مقطع **(إنت خلتنى أعيش الحب وياك ألف حب)** من أغنية (أمل حياتى) وهذه قدرة أخرى من قدرات **عبد الوهاب** الأستاذ فى جميع الحانه. ثم يخرج باللحن من الأداء البطىء إلى سرعة أخرى تعبر عن معانى الكلمات ثم يغنى:

عارف كل الخوف من بكره دا ليه ياحبيبى

عارف سر عذابى وحيرتى ده ايه ياحبيبى

(عارف) يقولها مرة استفهامية، ثم يتوقف ويكرر **(عارف)** استفهامية ثانية، ثم يتوقف ويكرر **(عارف)** ثالثة تقريرية، حيث يختتم بها الجزء كله، وهذه براعة فى الأداء التمثيلى الدرامى، وكأنه موقف غنائى تمثيلى،

إلى جانب البراعة فى التعبير اللحنى والغنائى، هذا من الناحية التعبيرية الغنائية؛ أما من ناحية اللحن فهناك لحنان يؤديان بالطريقة الكونترابونطية (Counterpint)، وهو لحن آلة القانون مع آلات الكمان، ثم عودة إلى بداية اللحن كختام (**زى ما جينا**) ثم ينتقل بنا إلى مقدمة موسيقية هادئة على إيقاع جديد (slowc Rock) تؤديه آلة الجيتار فى لحن ساحر يمتلك القلوب، ثم تدخل آلات الكمان باللحن الثانى ويتبعه لحن آخر لآلة الساكسوفون وتصاحبه آلات الكمان فى لحن تجاوبى (Antiphnal Melody) فى تهاويم لحنية حتى تصل للاستقرار اللحنى على أساس المقام تمهيدا للغناء.

مش معقول ياحبيبى أبدا مش معقول.

وحتى يصل بالغناء إلى (**روح يا حزن روح أوعى تقرب لينا**) وذلك فى إيقاع سريع يوحى بنبذ الحزن بعيدا بعيدا. وفى مقطع (**الحب روحنا وأرضنا وسمانا**) ينتقل إلى مقام (العجم) (Magor) ليعطى للحب قوة الجاذبية والمقاومة ثم فى شطرة (**على بيتنا بالحب النجوم متجمعة**) نجد انتقالاً لحنياً فى جملة موسيقية معبرة على لحن ثنائى سريع، ثم يصل الشطرة الآتية (**يا عيون قلبى يا أحلى عيون**) وذلك فى إيقاع جديد فى لحن جديد، يتناغى فيه الشباب والحب والأمل فى إيمان خال من الشك. ثم فى الختام: (**لولا الحب ما كان فى الدنيا ولا إنسان**).

وهذا أروع ما غنى ولحن فى هذا الجزء من الأغنية، وقد صعد بصوته إلى (الاوكتاف) الأعلى محلقا بأجنحة ملائكية وهو يغنى: (**لولا الحب ما كان فى الدنيا ولا إنسان**) وهو تعبير كأنه تطريب أو تطريب كأنه تعبير، كأنه ينادى ما استحق أن يولد من عاش لنفسه فقط.

بقيت الكلمة الأخيرة عن هذا العمل الفنى الرائع، وهى عن النص الشعرى الجميل للشاعر **مرسى جميل عزيز**، الذى انتقى كلمات ذات شفافية تغوص فى النفس البشرية فتخرج أجمل ما فيها من مشاعر وإحساسات أما اللحن والغناء فهما أكثر من رائعين، وقد جمع فيهما الموسيقار عبد الوهاب مقامات عربية عديدة تنقَّل بينها وهو يقطف من كل مقام أجمل زهراته وعبق أريجه المصرى العربى أداءً رائعا فى الإحساس بالكلمة والإحساس باللحن، ولا غرو فهو خالق ومبدع هذا العمل الرائع.

وعن اللحن وتوزيعه فقد أجاد الموسيقار **أحمد فؤاد حسن** وبرع فى توزيع اللحن توزيعا جديدا بالطريقة (Contrapuntal style) الكونترابونطية وهى الطريقة التى تتوائم مع الحاننا العربية، والتى تحافظ على الجرس العربى للكلمة العربية، كما أنها تساعد على إبراز اللحن الأصلى ولا تطغى عليه، وقد بذل الموسيقار **أحمد فؤاد حسن** الجهد الكبير فى إخراج هذا العمل بهذه الصورة الرائعة.

أما كبار عازفينا الذين أضافوا من خبراتهم وثقافتهم الموسيقية وإحساسهم الكبير بما يؤدونه من ألحان تلقوها من خالق اللحن ومبتكره بأمانة وصدق، فخرج علينا فى أبهى صوره وأحلاها، وهكذا استمعنا إلى هذه التحفة الخالدة التى ستضم إلى أعمال خالدة أخرى فى سجل الزمن لموسيقارنا الكبير**محمد عبد الوهاب**.

كمال اسماعيل

متابعات
مسرح

«احتفال خاص على شرف العائلة» اكتشاف جديد

أثار عرض «احتفال خاص على شرف العائلة» من تأليف سعيد حجاج وإخراج د. هناء عبدالفتاح العديد من القضايا.

وهذا يدل من ناحية على صدق هذا العمل وجديته، ومن ناحية أخرى يدل على قدرته على إثارة الجدل لدى المتلقين على اختلاف أذواقهم وتباين ردود أفعالهم تجاهه وتباين تقييماتهم له.

هذا العرض من العروض المسرحية الجادة القليلة التى تظهر من حين إلى آخر لتضىء مسرحنا المصرى للحظات، ثم تطغى عليها العروض الفاسدة، فيضيع الأمل مرة أخرى فى تحقيق مسرح جاد وممتع ومؤثر.

لقد صدم العرض المتلقى وهذا فى حد ذاته مطلب ننشده فى العروض الجادة، لأن العرض المسرحى الذى يترك المتفرج مسالماً هانئاً ولا يزلزل وعيه ووجدانه يكون عرضاً باهتاً تافهاً لا يحترم هذا المتفرج. وإذا حاولنا أن نكشف عن هذا العمل وأسباب فعاليته؛ فعلينا أن ننظر فى طبيعته فالعرض المسرحى ـ والنص المسرحى أيضاً ـ لا يعتمد على تقديم المألوف بطريقة مألوفة، وإنما يعرض المألوف بطريقة غير مألوفة تحطم البنية المسرحية التقليدية فيبدو العالم الذى نعرفه فى صورة جديدة.

لم يعتمد النص على اللغة فى تركيباتها التقليدية فى الحوار الدرامى من خلال الفعل ورد الفعل لدى الشخصيات أو من خلال تسلسل منطقى للأحداث يرتبط بها الحوار أو من خلال صيغة السؤال والجواب والهجوم والدفاع. وإنما اعتمد على تفتيت اللغة فى العديد من المواقف فى المسرحية ليجسد بذلك تهشم الشخصيات وتفتت العلاقات واغتراب الفرد فى المجموعة. من هنا نجد أن



مشهد من «احتفال خاص على شرف العائلة»

الاستخدام العبثى للغة ينبع أساساً من الوضع العبثى اللامنطقى الذى تعيشه الشخصيات ولا تستطيع الخروج منه. من ناحية أخرى أتت اللغة فصحى وبذلك ابتعدت عن اللغة العامية التى ابتُذِلَتْ فى مسرحنا مع أن الشخصيات معاصرة مثلنا وتسلك سلوكيات تشبه سلوكياتنا إلى حد كبير. واستخدام اللغة على هذا النحو يحقق درامية العمل ويعمل على تأكيد اغتراب الشخصيات وأيضاً على إبعاد المتلقى لمسافة تسمح له بتأمل الحالة المسرحية وعدم الاستسلام لها؛ فيصبح بذلك مشاركاً فى العرض مشاركة حقيقية.

إننا أمام عرض مسرحى طليعى قدم لنا كاتباً مسرحياً جديداً نأمل أن يقدم لنا الكثير، ونأمل أن لا يصيب اليأس المخرج الذى تبنى هذا العمل وقدم عرضاً منضبطاً فى أدواته من خلال فريق من الهواة. اعتمد العرض على دراما طليعية لا تعتمد على عنصر الحدوته وإنما تتأسس بنية الفعل الدرامى من

خلال المزج بين الحلم والأسطورة والواقع، واستخدام الصورة الشعرية والرمز والاستعارة الدرامية، والمزج بين الواقعي واللاواقعي، والتجريد والتجسيد. قدم هذا بأسلوب يتسم بالوضوح والبساطة - وليست السذاجة - وفي تركيب يتكون من مفردات فنيه لا يعمل كل منها مستقلاً عن الآخر. فقد اعتمد العرض على العلاقة العضوية بين الممثل والفراغ المسرحي والمؤثر الصوتي والإضاءة والاكسسوار. كل هذه العناصر في تفاعلها وتعاونها وتكاملها أو تعارضها أحياناً خلقت لغة مسرحية لها دلالاتها الثرية. من هنا نجد أهمية الارتباط بين المرئي والسمعي في تجسيد الحالة المسرحية، ليقدم الواقع في صورة جديدة.

يتمثل الواقع في المسرحية من خلال أسرة تتكون من ثلاثة أجيال: الجد المقعد على كرسيه المتحرك ممثلاً للمجتمع القديم بتقاليده ونضاله ومجده القديم الذي انقضى وصار الآن عاجزاً عن القيام بفعل النضال والإنقاذ للماضي والحاضر. والجيل الثاني ممثلاً في الأب والأم وهما يجسدان الحاضر والمستقبل ويتمثل في الابن الأكبر والابنة والابن الأصغر، وهو جيل متمزق عاجز عن إنقاذ وجوده أو تشكيل المستقبل. كل يبحث عن خلاصه الفردي بطريقة ما ويؤدي هذا كله إلى الموت والدمار. الابن الأكبر بعد تجربة السفر يعود خاوي الوفاض ولا يحقق حلم الأب والأم والابن الأصغر في أن يعود إليهم بالثراء. والابنة التي تزوجت من ثرى تفوح منه رائحة الزيت تعيش عذاباً أبدياً وسجناً لا تستطيع الخروج منه وسجانها هو هذا الزوج العاجز جنسياً. ويظل الأب مع الأم والابن الأصغر في حالة انتظار لعودة أخته أو مدّهم بالمال، لكنها بدلاً من ذلك ترسل لهم خطاباً خالياً من الكلمات ومحتواه عبارة عن بصقة كبيرة في وجه العالم.

لقد تقولبوا جميعاً وأصبحوا أدوات وأشياء فقدت طابعها الإنساني، ومن يسعى منهم للخروج من هذا التقولب فإن مصيره أيضا الموت الذي يأتي من داخله ومن شعوره بالعجز وفقدان القدرة على المقاومة، هذا كله له أساسه الموضوعي وهو تحلل العالم وتشيؤه.

الجد: العالم؟ وهل يوجد عالم؟ إنها كلمة قديمة قديمة جداً، كلمة مرتبطة بالتاريخ فحين تخور قوى التاريخ ولا يقوى على الوقوف يموت العالم .. العالم الإنساني. إنها كلمة قديمة لكنني ما زلت أذكرها لأنها قطعة مني.

وتتعدد الصور المجازية للموت في الأسرة - ممثلة هذا العالم - حيث الجد يموت لعدم اعتراف الحاضر به ولعدم تواصله معه أو تفاعله ويموت الابن الأكبر في غرفته وحيداً تحت أعين أفراد الأسرة في المشهد الختامي وكأنه ينتحر في محرقة هذا العالم وكأنه طائر العنقاء أو الفينيكس الذي سيبعث في أبهى صوره. ويموت الأب والابنة والأم والابن الأصغر موتاً معنوياً حيث يعيشون في الشقاء الأبدي انتظاراً للخلاص المتمثل في الآخر.

الأب: ساعدينا يا ابنتي.

الابنة: مدوا أيديكم لنجدتي.

الابن ص: سأنتظرك ولو ألف عام كان انتظاري.

الابنة: سيأتي أخي الكبير فارس العائلة المغوار فوق مهره الأبيض.

الأب: سأنتظرك مهما كان ثمن انتظارى.

سعى المخرج إلى تجسيد هذا كله بالتعاون مع مصمم سينوجرافيا العرض «نبيل الحلوجى» من خلال فراغ مسرحى يوحى بالسجن دون أن يكون هناك قضبان، ولكن من خلال الستائر السوداء على جانبى المسرح والستار الخلفى فى عمق خشبة المسرح ذات اللون الرمادى والأصفر وبقع لونية متناثرة. ومنضدة مستطيلة حولها الكراسى ويعلوها «تورتة» بها شموع للاحتفال وفى العمق على اليمين باب يصل إلى هذا المكان بالعالم الخارجى الذى هو صحراء قاحلة نستشعر وجودها من خلال الطرقات المضخمة صوتيا على هذا الباب والإضاءة التى تتركز عليه أملاً فى قدوم المنتظر من الخارج. وعلى اليسار «بارافان» يحدد غرفة الابن الأكبر وهو مكان المحرقة عند انتحار الابن الأكبر. ويتحدد الفراغ رأسياً من خلال سقف المنزل الذى يتشكل من صلبان خشبية غليظة ومتباعدة تتدلى على مسافة قريبة من رءوس الشخصيات. هذا التكوين يسود العرض فيما عدا مشهد الابنة مع زوجها فى بلاد الغربة. أيضاً فى هذا المشهد يحتفظ المخرج بالجو الموحى بالسجن والحصار للشخصيات وذلك بالتخلص من المنضدة المستطيلة واستبدالها بصندوق أقل حجماً مغطى من جميع الجوانب، يصبح ممثلاً للعالم الذى تعيشه الشخصيتان. حيث هو سرير فى لحظة وفى لحظة أخرى منضدة تجمع بين الزوجين للعب الشطرنج وللتنافس وهو مكان النفس البشرية داخل الزوج لتجسيد مبررات فعله الصادى. هنا نجد الصلبان مازالت موجودة ويستعين المخرج بإظلام يسود المشهد فيما عدا بقعة ضوئية على المنضدة، أو مع انتقال الشخصية إلى بقعة أخرى كما فى تجسيد معاناة الابنة وتلبيتها لنداء الآخرين لإشباع احتياجاتها. وفى المشهد الختامى يهبط هذا السقف تدريجيًا على أرضية خشبة المسرح كإشارة إلى موت هذا العالم ودماره.

إن التشكيل فى الفراغ رأسيًا وأفقيًا باستخدام الكتل والإضاءة والاكسسوار تفاعل دراميًا مع الشخصيات ومع المؤثر الصوتى فى كثير من المواضع. وقد تأكد هذا من خلال تعامل المخرج مع الممثلين فى الأداء الصوتى والحركى. حدد لكل شخصية قالبها المسجونة فيه والتى لا تستطيع الخروج منه إلا بنفى نفسها أو نفى الآخر. لهذا تأتى أهمية التكرار فى أداء بعض الجمل الحوارية بأسلوب نمطى معين صوتيًا وحركيًا وإيمائيًا لتأكيد آلية الشخصيات. أيضًا نجد استخدام المخرج للأداء المتزامن (متزامن التعشيق) Synchromesh لتأكيد عنصر التكرار وأيضاً ـ فى لحظات أخرى ـ لتجسيد عدم التواصل أو التناحر بين الشخصيات.

إضافة إلى ذلك نجد أن الممثل يعتمد على الأداء الصوتى مع تقلص الحركة المادية إلى أقصى الحدود مما يتيح الفرصة لإبراز الحركة النفسية الداخلية للشخصيات وقد اتضح ذلك على سبيل المثال فى أداء «مصطفى درويش» فى دور الجد، و«محمد محمود» فى دور الابن الأكبر و «إيمان سالم» فى دور الأم و «حمادة شوشة» فى دور زوج الابنة. الذين أبرزوا المعاناة الداخلية من خلال الحركة المحدودة المرسومة لهم. وتصبح الحركة أكثر نشاطاً نسبياً فى حالة الشخصيات

الأخرى: «موسى النحراوى» فى دور الأب لتجسيد هزلية الشخصية وثرثرتها وانتهازيتها وطابعها العملى النفعى. بينما نجد «أمجد عابد» فى دور الابن الأصغر نشيطاً، قلقاً، موحش الطابع، صورة من الأب؛ فهو مهرج صغير لا يبالى بالآخرين. وفى مقابل هذا تؤدى «هايدى عبدالغنى» دور الابنة لتحتل مكاناً وسطاً حيث توازن الحركة والإيماءة والأداء الصوتى مع حالتها الممزقة وتوقها للحياة وعجزها عن تحقيق هذا.

وعلى الرغم من تميز هذا الفريق مع المجموعة الباقية إلا أن الأداء الصوتى ـ على وجه العموم ـ كان فى حاجة إلى مزيد من التدريب وبخاصة فى ضبط مخارج الألفاظ أو بتنظيم التنفس للتحكم فى الجملة الحوارية. أيضاً التدريب على التدرج الصوتى النغمى حتى لا تبدو الانفجارات الصوتية. وكأنها نغمة نشاز فى هذه المعزوفة الجميلة.

لذلك فإن هؤلاء الشباب المتميزين وغيرهم فى مصرنا العزيزة كثيرون فى حاجة إلى مزيد من الرعاية لصقل مهاراتهم وأدواتهم الفنية، وهذا الأمر تتضح أهميته فى مركز الهناجر من خلال تنظيم دورات تدريبية ونظرية لهذا الشباب الشغوف بالمسرح.

إن العرض ملىء باللمحات الفنية المتميزة والتى نذكرها مثل استخدام الإضاءة الجانبية أو الإضاءة السفلية التى يأتى من مقدمة صالة المتفرجين وهذا الاستخدام يكتسب جماله من خلال الوظيفة الدرامية والقيمة الجمالية كما فى مشهد اللقاء الحميمى بين الجد والابن الأكبر العائد، وأيضاً فى مشهد إنبعاث اللاشعور لدى زوج الابنة واسترجاعه لطفولته وعلاقته بأبيه وهى علاقة قهر من الأب للابن. وفى المشهدين نجد الإضاءة شاحبة زرقاء تنفصل عن أسلوب الإضاءة بعامة لتأكيد هاتين اللحظتين وانفصالهما عن الواقع المعاش من ناحية وإن كانتا مرتبطتين به فى نفس اللحظة.

وقد نبدى بعض الملاحظات على العرض وبخاصة فيما يتصل باللحظة الختامية حيث استخدم المخرج ضخ الدخان ليغلق المكان من خارج المسرح وتأخر هبوط الصلبان المعلقة فى السقف ربما هذا أضعف من اللحظة الختامية ومن الطبيعى أن هذا الدخان قد فاجأ المتفرجين فهل المقصود التطهير؟ ربما، لكن المسألة هنا لا تستدعى التطهير عن طريق الدخان لأن مأساوية الشخصيات تتضح فى هذه اللحظة العبثية وفى هذا الانتظار القاتل للمخلص وكان فى الأفضل فى تصورى استخدام الإظلام التدريجى فى تزامن مع هبوط السقف.

وأيضاً كنت أمل أن تكون هناك موسيقى مؤلفة لهذا العمل وتتناسب معه وتعتمد على اللايتموتيف (النغمة الدالة) الخاصة بكل شخصية والتى تتداخل معاً فى لحظات معينة.

إن العرض ثرى قدمه فريق محب للمسرح، قاده مخرج واع بدأب وصبر ووعى، وببساطة دون تعال. قد نختلف أو نتفق على رؤيته لكننا لا يمكن أن ننكر القيمة الجمالية والفنية للعرض الذى قدمه.

مصطفى منصور

متابعات
سينما

السينما المصرية فى موسم

اتجاه التجديد يحافظ على قوة دفعه...

كانت سينما الموسم الأخير فى مصر هى موضوع التقويم والمناقشة، من خلال المسابقات والجوائز التى نظمتها ورصدتها جمعية نقاد السينما المصريين وجمعية الفيلم والمهرجان القومى الرابع للأفلام الروائية، على التوالى، من يناير إلى ابريل على مدى الثلث الأول من عام ١٩٩٤. فليست المسابقة أو الجائزة هى الغاية، ولكنها - فيما هو مفترض وضرورى - مجرد صيغة يتحقق من خلالها تقويم موسم سينمائى، كما يتحقق من خلالها تدعيم سينما بكاملها، هى السينما العربية المصرية فى هذه المرحلة...

والكتابة النقدية تسعى إلى الهدف ذاته، عبر صيغتها الخاصة ووسيلتها، أى هدف التقويم العام الذى يستخلص دروساً أو معانى وظواهر لافتة، وهدف التدعيم الصحيح لاتجاهات وإمكانات السينما الصحيحة، كفن جميل من فنون الوطن، وكجزء أصيل من الثقافة الوطنية.

وسوف نحاول أن نرصد بعض أهم السمات فى السينما المصرية الراهنة عبر الموسم الأخير. بغض النظر عن بعض الأمور، مثلاً عن نتائج لجنة التحكيم فى المهرجان القومى الرابع للأفلام الروائية التى لا تخلو من كاريكاتيرية، حتى أنهم ليمنحون الجائزة الكبرى لأبعد الأفلام التسعة عشر المتنافسة استحقاقاً لأية جائزة، وذلك من أية وجهة للنظر امينة أو رصينة ووفق أى منهج نقـدى من أى نوع، بل يمنحون بجانب ذلك ذات الفيلم (وهو بعنوان «**ديسكو ديسكو**») جوائز احسن سيناريو، وتصوير، ومونتاج جميعاً!!. ثم هم يمنحون جائزة أحسن إخراج (لمخرج أحد الأفلام المتواضعة الشأن بعنوان «**الجراج**»)وفى مسابقة تضم أفلاماً لمخرجين مقتدرين من طراز **خيرى بشارة، و داود عبد السيد، ومحمد خان**،، **ويسرى نصر الله، وشريف عرفة**، وبغض النظر عن أن «أحسن إخراج» لابد أن يكون «أحسن فيلم» فى ذات الوقت بالضرورة (على أن هذا والمهرجان ولوائحه ونتائجه موضوع أخر!)



يسرا فى فيلم مرسيدس

ـ ٢ ـ

يؤكد مجمل نتاج الموسم السينمائى الأخير فى مصر، أنه لم يزل يحافظ على قوة دفعه: ذلك الاتجاه الجدى المنطلق منذ استهلال الثمانينيات إلى تجديد وتطوير السينما المصرية، وإكسابها جماليات أكثر تنوعاً وحداثة وطزاجة وأبعاداً ورؤى أكثر عمقا.

وهو اتجاه يصارع بضراوة وسط هيمنة سينما قديمة متخلفة وشوهاء، لاتزال قوية، متشبثة ومستشرية بأساليبها وقوانينها وآلياتها

وهذا الاتجاه التجديدى (من مطلع الثمانينيات ـ إلى منتصف التسعينيات) لم يكف عن السعى والمحاولة والمعاودة، وكم نجح فى محاولاته وكم أخفق أيضاً..

والموسم المعنى شهد قدراً لا بأس به من النجاح، وكذا من

الإخفاقات . وفى كل الأحوال، فالمسيرة تؤكد حيوية واستمرارية وتقدماً.

وبين ما يصل إلى خمسين فيلماً عرضت فيه فإن ربع عدد هذه الأفلام على الأقل لمخرجين شباب وجدد، سناً وطموحاً وحساسية، وهى نسبة ملحوظة ومهمة .

بل أن «٩٣ السينمائى» يضم سجله عشرة مخرجين يتمون أفلامهم الروائية لأول مرة، وهى نسبة كذلك كبيرة (من بينهم رضوان الكاشف فى فيلم «ليه يابنفسج؟» ـ محمد كامل القليوبى فى فيلم «ثلاثة على الطريق» ـ سعيد حامد فى فيلم «الحب فى الثلاجة» ـ طارق التلمسانى فى فيلم «ضحك ولعب وجد وحب» ـ خالد الحجر فى فيلم «أحلام صغيرة» ـ مدحت الشريف فى فيلم «أجدع ناس» ـ عصام الشماع فى فيلم «مجانينو» ـ سعيد شيمى فى فيلم «الكنز»).

ولقد نخص بالذكر هنا أفلام الكاشف والقليوبى وحامد والتلمسانى، بكل جوانب قوتها ونقاط ضعفها معاً .

كما أن دفعة الأقطاب والرواد، فى حركة التجديد، تقدم من خلال خيرى بشارة فيلمه «أمريكا شيكا بيكا»، وكذلك محمد خان الذى يقدم «الغرقانة» و«مستر كاراتيه»، وداود عبد السيد فى فيلمه «أرض الأحلام».

وما بين دفعة الذين بدأوا وسبقوا، ودفعة الذين لحقوا بهم بإخراج العمل الأول هذا العام، توجد دفعة منتصف المسيرة. ومثَّلها شريف عرفه بفيلمه «المنسى» ويسرى نصر الله بفيلمه «مرسيدس».

أضف إلى هؤلاء مدحت السباعى الذى بدأ مع رعيل الرواد بفيلم جاد هو «وقيدت ضد مجهول» ثم أخذته السينما الاستهلاكية طول الوقت ويعود فى عام ٩٣ بفيلم جدير بالنقاش هو «فرسان آخر زمن». ثم طارق العريان وهو من أحدث الذين ظهروا، ويقدم عمله الثانى «الباشا» الذى يعد بالنسبة له خطوة مؤكدة إلى الأمام.

وليس كل ما ذكرنا من التجارب السينمائية الراقية الباقية. ولكننا نتصور للإنصاف أنه كله من المحاولات السينمائية التى تستحق المشاهدة والمناقشة، وكم شهدت السينما المصرية من مواسم لا تحتوى حتى على فيلمين يستحقان النقاش أو الالتفات!.

ـ ٣ ـ

إذا كانت تلك ـ من خلال موسم ـ هى الملاحظة والسمة الإيجابية الرئيسية، فإنه توجد معها جنباً إلى جنب ملاحظة وسمة سلبية إلى حد الخطورة: هى أن بناة المحاولة والحركة التجديدية يمرون بمرحلة من أصعب ماواجههم، وتشتد عليهم تأثيرات الصراع بين القديم المتحكم، والجديد، إلى أقصى حد.. حتى أن بعضهم ليتوقف وقتاً قد يطول أكثر مما ينبغى ولا يدرى ماذا يصنع، أو أن بعضهم يُقبل ويتسرع، ويخلط عمله السينمائى الذى يصنعه ببعض توابل وتراكيب من السينما السائدة التى كم كان يرفضها، وذلك للخروج من مأزق المحاصرة. ومن التضرر والضيق لاستمرار الاقتصار على مخاطبة الصفوة، مع إحساس متزايد بأن الحضور الحقيقى فى قلب السينما وعلى ساحتها وسوقها رهن بتحقيق نجاح جماهيرى، ولا نهاية فى هذه الحال للتبريرات التى يمكن أن تقدم للغير وأمام (الذات) كذلك، حول أن الأمر ليس ضعفاً ولا سقطات ولا تنازلات من أى نوع، وليس «إن السينما التجارية قد دحرتنا»، إنما الأمر هو استلهام واستناد إلى التيمات الجماهيرية والقوالب الشعبية التى لا ينبغى أن نتعالى عليها!.

ولا يخلو أكثر النتاج «الأنضج والمتميز» فى السنة الماضية وبعدها إلى الآن من الوقوع فى هذا، بدرجة أو بأخرى!.

ـ ٤ ـ

ثم لقد يختلط هذا الأمر، بمشكلة أخرى لدى الرواد على التحديد، من أمثال **خيرى بشارة** و **محمد خان**، وهى البحث عن آفاق جديدة والانتقال إلى مرحلة أخرى فى مسارهم، رحبة ومتنوعة، للتعبير عن رؤاهم وهمومهم، (بعد أن شعروا باكتمال مهمة ما، والتشبع التام عبر طريقة ومرحلة، انتهت لدى الأول على سبيل المثال بـ «يوم مر يوم حلو» وعند الثانى بـ «أحلام هند وكاميليا» و «سوبر ماركت») .

وتبقى المشكلة أن الخيط رفيع فى كل الأحوال بين استلهام التيمات الجماهيرية والقوالب الشعبية، حقاً وصدقاً، وبين الوقوع فى التجارية .

وكذلك يبقى الخيط دقيقاً بين البحث عن آفاق أرحب للتعبير وللإبداع الفنى الحر، وبين الوقوع فى الارتداد إلى نوع من القديم والسائد المهيمن ذاته!.

وعلى سبيل المثال فقد وقع أوكاد **خيرى بشارة** فى «التجارية» ذاتها فى فيلم «رغبة متوحشة» ١٩٩١ ثم لم يلبث أن تماسك واستعاد توازنه، وظل منتبهاً لذلك الخيط الرفيع فى كل تجاربه التالية ومن بينها أحدث فيلمين له «أمريكا شيكا بيكا»، و «حرب الفراولة».

وعلى سبيل المثال وقع أوكاد **محمد خان** فى التجارية فى الثلث الأخير على الأخص من فيلم «مستر كاراتيه» أحد أفلام ٩٣، ونرى أنه اقتحم بالفعل أفقا جديداً فى فيلمه الآخر خلال الموسم ذاته «الغرقانة» ولكن قدراته تؤكد أنه يستطيع إلى جانب الاقتحام تقديم إبداع أنضج وأكثر توفيقاً بكثير.

وعلى سبيل المثال فإن ثلاثية **شريف عرفة** حتى الآن مع عادل امام ووحيد حامد وأحدثها «المنسى» ١٩٩٣، بها انتباه أو مراعاة بقدر لا بأس به لتلك الخطوط الدقيقة، لكن بها أيضا عملاً بعد آخر ما يدعو إلى التحذير، وضرورة المزيد من الانتباه .

وعلى سبيل المثال وفى أفلامهم الأولى فان **محمد كامل القليوبى** مخرجاً وكاتباً لفيلم «ثلاثة على الطريق»، و**طارق التلمسانى** مخرجاً مع مجدى أحمد على كاتباً لسيناريو فيلم «ضحك ولعب وجد وحب» قد اهتموا كثيراً «بالجماهيرية» وما وصفه **القليوبى** فى مناقشة معه «بالبساطة السينمائية».. «إن البساطة السينمائية هى أهم ما فكرت فيه، وقررته، وانطلقت منه عند الشروع فى فيلمى».

وعندنا أنهم وفقوا فى هذه الحدود ولم يخفقوا، وعلى الخصوص فى «**ثلاثة على الطريق**»، بل هم وفقوا مرتين: الأولى حين استطاعوا أن يراعوا الحدود بالفعل، وينتبهوا لدقة الخيط دون أن يقعوا فى التجارية السائدة (للأمانة إلى حد معقول وليس لحد كامل)..

وحالفهم التوفيق ثانية حين أقبل الجمهور على الفيلمين، وعلى الخصوص فإن احتفاء الجمهور الهائل بفيلم «**ثلاثة على الطريق**» هو أمر يستحق الالتفات، وربما احتفاء النقد باحتفاءالجمهور!.

وكان الجمهور كذلك قد أقبل بوضوح على فيلم **رضوان الكاشف** «ليه يابنفسج» ـ الذى يتصدر فى رأينا سينما الموسم الماضى مع «أرض الأحلام» ـ وفى حين أعرض هذا الجمهور لسوء الحظ عن فيلم **داود عبد السيد** برغم ـ وربما بسبب ـ بلاغته وشعريته وتكثيفه، كما أعرض عن اجتهاد «مرسيدس» ومغامرة «حب فى الثلاجة»، فإنه دعم «ليه يا بنفسج»، مع أنه من نوع قدم فيه صاحبه تجربته ورؤيته ونفسه كما أراد أن تكون، دون تردد أو تأرجح، و «كان نفسه».

محمد بدر الدين

متابعات

ندوة

ابن رشد فى كتاب جديد

عُقدتْ على مدار يومين (الرابع والخامس من مايو الماضى) فى المجلس الأعلى للثقافة، ندوةٌ حول كتاب (الفيلسوف ابن رشد مفكراً عربياً ورائداً للاتجاه العقلى) الذى أشرف على تحريره **عاطف العراقى**، وقد حضر الندوة لفيف من أساتذة الفلسفة ودارسيها، ودار النقاش حول إشكاليتين؛ الأولى هوية **ابن رشد** هل هى عربية أم إسلامية؟ والثانية هل هو حقاً رائد الاتجاه العقلانى؟.

بدأت الندوة بكلمات الافتتاح التى ألقاها كل من **مراد وهبه وأحمد أبو زيد وجابر عصفور** ثم تحدث **مراد وهبه** عن



الفيلسوف ابن رشد

الإشكاليتين اللتين ستدور حولهما الندوة. وأشار فى البداية إلى أن الإشكالية الأولى قد بحثت قديماً على يد **محمود الخضيرى** سنة ١٩٤٤، وأحمد **فؤاد الأهوانى**،

ويرى **مراد وهبه** أن هناك تناقضا فى اعتبار ابن رشد فيلسوفاً إسلاميا، دون أن يعنى ذلك اعتباره فيلسوفا عربيا لأنه كتب بالعربية؛ فاللغة ثقافة؛ لذا فهو يتساءل عن القضايا الثقافية العربية التى تناولها ابن رشد لينعت بهذا الوصف.

ثم يتطرق إلى الإشكالية الثانية فيحدد فى البداية مفهوم العقلانية، وهى فى تقديره تقوم فى العلاقة العضوية بين التأويل والبرهان، وعلى هذا الأساس، يستعرض بعض الأبحاث التى جاءت بالكتاب ويوضح نقاط اختلافه واتفاقه معها.

وقد اعترض **فتح الله خليف** بشدة على تلك التسمية التى وضعها

لنفسه المشرف على تحرير الكتاب (أستاذ الفلسفة العربية) وارتأى فى ذلك خروجاً على ما هو معروف وبالتالى فهو أكثر اعتراضا على أن يتحمل المجلس الأعلى للثقافة وزر هذا الخروج فى عنوان الكتاب نفسه، ويتعجب كيف يمكن أن تُترك إصدارات المجلس لأهواء الناس وانحرافاتهم.

ويبدو أن **حامد طاهر** أراد أن يثبت أن **ابن رشد** فيلسوف إسلامى بشكل عملى؛ لذا قام باستعراض حياته وإنجازاته فى مجالات عدة كالطب والفلسفة والفقه ليدلِّل على أنه فيلسوف إسلامى، واعتبر مناقشة إسلامية ابن رشد أو عربيته تندرج تحت المشكلات الزائفة.

بدأت الندوة فى اليوم التالى لمناقشة الإشكالية الثانية :

فتحدث **حسن حنفى**، وقد جاءت انتقاداته شديدة؛ فاتهم المشرف على الكتاب بتعامله بأسلوب الشللية وأن مقياسه فى الاختيار اعتمد على العلاقات الشخصية. وترتب على ذلك - من وجهة نظره - أن أتت الموضوعات متفرقة لا رابط بينها ولا منطق، ثم تطرق بعد ذلك إلى أقسام الكتاب نفسه ورأى أنه مجرد عرض لجوانب فلسفة **ابن رشد**، وأبعد ما يكون عن عنوان الكتاب. بالإضافة إلى أن الكتاب نفسه تغلب عليه النبرة الخطابية وكثرة المبالغات بل وتستمر الخطابة حتى تتحول إلى مأساة ويصبح البحث العلمى موقفا درامياً عندما يلجأ المشرف فى الكتاب إلى الأحكام التعميمية، وأيضا عندما يحتقر الباحثين العرب ويصفهم بأنهم أشباه أساتذة بينما يمدح المستشرقين كلهم بلا تمييز. ولم يكتف بذلك بل أشار أيضا إلى الإعادة والتكرار بالكتاب لأشياء معروفة، كما أنه لا يوجد بحث واحد لتحديد معنى العقلانية لأن المشرف استعاض عن ذلك بخطبة عصماء - فى التصدير.

ويستمر **حسن حنفى** فى انتقاداته للكتاب حتى يصل لما يطلق عليه النصوص العشوائية وعدم وجود إحالات لدور النشر أو المصادر والمراجع. **ولا أعلم أنا ماذا تبقى بالكتاب بعد ذلك؟!**

ثم تحدث **محمود أمين العالم** فاستعرض أبحاث الكتاب جميعها استعراضا موضوعيا، ثم استخرج بعض الملاحظات السريعة حول الإشكالية الثانية، فقد رأى أن أغلب الأبحاث تؤكد الجانب العقلانى فى فلسفة **ابن رشد** وإن كانت تقصر مفهوم العقلانية الرشدية على القياس البرهانى؛ وبذلك فمفهومها للعقلانية محدود بحدود التجربة الإنسانية دون ارتباط مشروط بقوى من خارج هذه التجربة، بينما سعى جانب آخر من الأبحاث للتوفيق بين النقل والعقل وهناك من يوحد بينهما، وفى النهاية يقدم رؤيته الخاصة عن العقلانية الرشدية واستند فى ذلك على أربعة أبعاد: البنية الذاتية للعقل والعقل كأداة معرفية، والتحقق الأنطولوجى للعقل، وأخيراً التجلى العملى للعقل. ويخرج من هذا بتأكيد الأسس الموضوعية للعقلانية الرشدية فى معالجته للمسائل ذات الطابع الدينى والسلوكى والأخلاقى معاً، ويختتم كلامه واصفا محاولته بأنها أقرب للتأملات منها للدراسة المدققة.

واتفق **فؤاد زكريا** إلى حد بعيد مع **حسن حنفى** وقد لفت ذلك نظره؛ فوصف هذا الاتفاق بأنه **معجزة!** وهو لم يخف تشككه فى البداية، من عقد تلك الندوة، ومدى جدواها بعد خروج الكتاب للنور فأبدى على ذلك علامات استفهام كثيرة، ثم أضاف أن الكتاب يفتقر

إلى الخطة الموحدة وترتيب الأبحاث ترتيباً منطقياً، يزيد على ذلك إهمال شنيع فى مراجعة تجارب الطباعة مما أدى إلى ظهور أخطاء فادحة التأثير على فهم المعانى، وأخيراً فهو يرى أن الجزء الأخير من بحث **زينب الخضيرى** من أهم الأبحاث التى وردت بالكتاب؛ لرؤيتها للنتائج العملية التى تؤدى إليها فكرة الانفصال بين الحقيقة الفلسفية والحقيقة الدينية. واختتم كلامه بأنه يوجد من القضايا ما هو أحق بهذا الوقت وهذا الجهد.

وأخيرا تحدث المشرف على الكتاب، فلم يختلف حديثه كثيرا عما ورد بالكتاب وأثار حفيظة أغلب الحاضرين حين أكد ثانية أن ابن رشد عربى، وأنه لا تعارض بين كونه مسلما وكونه فيلسوفاً عربياً، كما أكد الدور العظيم الذى يقوم به المستشرقون - فهو معهم على طول الخط على حد قوله! - لأنه لا يرى فى كتابات العرب غير إساءات لابن رشد.

ويبدو أنه مازال متمسكا بطريقته التعميمية فى إصدار الأحكام وفى تأكيد المبالغات التى وردت فى الكتاب، فهو مثلا يرى أن مصطلح (الفلسفة الإسلامية) يشكل كارثة لسبب بسيط - من وجهة نظره هو - احتمال الخلط بين خصائص الفكر الدينى وخصائص الفكر الفلسفى، ثم استعرض شروح ابن رشد على أرسطو وحقيقة الفلسفة الرشدية.

.... وبعد فقد انتهى كل لقاء بحوار مفتوح علق فيه الأساتذة على الملاحظات التى وُجهت إلى أبحاثهم، وقد ظهر جليا نفور أغلب الأساتذة وعدم تقبلهم للنقد؛ فالبعض انسحب خارجاً ومستاءً من الندوة والبعض الآخر وجه الاتهامات الجارحة لمن أبدى ملاحظات.

... وفى النهاية وكنت أتمنى ألا يحدث ذلك فى مكان اجتمع به صفوة الأساتذة كما تمنيت لو لم يغب عن المجتمعين أن الخلاف فى الرأى لا يفسد للود قضية.

نجوى يونس



استدراك

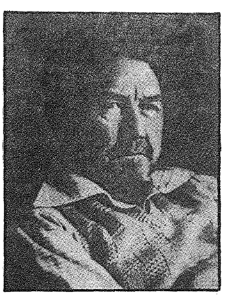
وقعت بعض الأخطاء المطبعية فى العدد الماضى كما حدث فى اسم الشاعر عبد المنعم رمضان، وسقط اسم الفنان حسين مجاهد عن لوحاته لقصيدق الشاعر أمل دنقل، لذا لزم التنويه.

أحمد مرسى

باريس ريڤيو تحتفل بعيدها الأربعين ....

« اعتراف إزرا پاوند بارتكاب الخيانة العظمى »

كـان من المؤكـد، حـتى أول أمس فقط، ان رسالة هذا الشهر تتناول احـتـفـال مـجلة أدبيـة امـريكيـة عريقـة بمرور ٤٠ سنة على صـدورها فـى باريس، وهى مـجلة «باريس ريڤيو» The Paris Review . ولم تكن الرسالة التى أتحدث عنها تستـعـرض تاريخ المجلة كمـا يتـوقع فـى مثل هذه المناسبة . ولكنى، وربما كان ذلك دافعى الأول إلى الكتابة تعرّضت للمـشكلة المالية التي تواجـهـهـا المجلة، وبصـفـة خـاصـة نتـيـجـة لحرمانها من الحـصـول علي منحـة سنوية متواضعة، عشرة الاف دولار، مـن «المنحـة القومـيـة للفنون». وهى وكالة فيدرالية تبلغ ميزانيتها حوالى ١٧٠ مليون دولار فى السنة، تنفـقـهـا على ترويج الفنون والآداب، وخاصة ما ينتجه الذين لا يستهدفون الربح من الأفراد والمؤسسات وتروى «الرسـالـة الغـانبـة» ردّ عـدد من المثـقـفين ورعـاة الفن على قـرار «المنحة القومية» المجحف، وكيف التفوا حول المجلة فى محنتها. فالمبلغ الذى حُرمت منه، رغم تواضـعـه، بمثـابة واحد من أركـان أو مـوارد المجلة الماليـة التى لا تسـتطيع الاستـمـرار بدونهـا. وقـد أقـيـمت حفلات، استمع فيها الحاضرون إلى الموسيقى الحية وقراءات شعرية، بل شـاهدوا عـروضـاً مـسـرحـيـة على



إزرا پاوند

خشبة مسرح في الهواء الطلق. ومبالغة في الاحتفاء بالمجلة أطلقت الألعاب النارية والصواريخ في الفضاء .

ولست في حاجة إلى القول إن هذه الاحتفالات المثقفة الصاخبة لم تكن لمجرّد التعبير بالبهجة لبلوغ «**باريس ريڤيو**» سنّ الأربعين ولكنها، إلى جانب ذلك، استهدفت جمع تبرعات مالية لتعويض المنحة المحظورة. وقد نجح القائمون بتنظيمها في جمع تبرعات تزيد كثيراً عن الهدف «المنشود» .

ثم تطرقتُ بعد ذلك إلى استعراض أهم مواد العدد ١٢٨ الصادر بهذه المناسبة التاريخية، ومن بينها على سبيل المثال لا الحصر ، حديث أجرته **إليا شايل** ، وشاركت في مادته **كلوديا برودسكي لاكور** ، مع الروائية الأمريكية الأفريقية **توني موريسون** وقد عنيت بتقديم مقتطفات مطولة من هذا الحديث الذي شغل حوالي ٤٥ صفحة من المجلة لسبب واحد ، بغض النظر عن أهمية الكاتبة ومن ثمّ أهمية حديثها الصريح - والبسيط في كثير من الأحيان - عن تجربتها في الكتابة الروائية وعلاقة أسلوبها ، وخاصة في رواية «جاز» ، بالتراث الأمريكي - الأفريقي الموسيقي ومدى انعكاس تجربتها الحياتية الشخصية على شخصيات رواياتها وأخيراً وليس آخراً، مكانة المبدع الأسود في الأدب الأمريكي المعاصر. أما هذا السبب الذي دفعني إلى محاولة استخلاص أهم آراء **توني موريسون** ، فكان هو أن الحديث أُجرى معها قبل فوزها بجائزة نوبل .

فهذه الملاحظة، في نظري، تُبعد عن أقوال الكاتبة شُبهة أيّ ادّعاء، أو حتى الحرص على وزن أقوالها واعترافاتها تحت تأثير الوعي بثقل المسئولية التي تضعها الجائزة الدولية على عاتقها، سواء كانت هذه المسئولية أخلاقية أو اجتماعية أو حتى فنية ومن بين المواد الهامة الأخرى وثائق من بينها وثيقة عن كيف كان **إرنست همنجواي** يختار أسماء قصصه ورواياته . وتبين هذه الوثيقة طريقة تفكير الكاتب .

يقول **همنجواي** «**بعد أن أنتهي من كتابة قصة أو كتاب. أكتب قائمة أسماء أو عناوين - يبلغ عددها في بعض الأحيان المائة ثم أبدا أستبعد بعضها - وأحياناً جميعها** ». وبعد ٣ سنوات على تصريحه هذا ، واجه قائمة عناوين لكتاب عن مذكرات أيامه الأولى في باريس، الكتاب الذي كان يرتئي عدم نشره لأنه كان يمكن أن يثير عدة قضايا قذف ضده. كان يحاول يائسا أن يختتم مسودّة مذكراته، وكان يعمل في ظروف غير مؤاتية، فكتابة المذكرات تتطلب من الكاتب أن يمتلك ذاكرة قوية وفي ١٩٣٣ وعد بأن يكتب في النهاية «مذكرات جيدة» **لأنه كان يمتلك «ذاكرة مصيدة فئران والوثائق»** والآن جعله العلاج بالصدمة الكهربائية بمستشفى مايو كلينيك من **پارانويا** حادة واكتئاب أسود غير قادر على أن يذكر أسماء شوارع معينة وشخصيات ثانوية. كان الوقت صباح ١٨ إبريل ١٩٦١، في **كيتشوم** ، **أيداهو**، ولم يكن أمام **إرنست همنجواي** غير أقل من ثلاثة أشهر قبل أن تصل حياته إلى النهاية .

لقد كان **همنجواي** طوال حياته يعدّ القوائم، قوائم بقصص يريد أن يكتبها وكتب يريد أن يقتنيها، قوائم

بمشتروات البقالة والاستثمارات والمقتنيات وقوائم العناوين وأحيانا كان يقع على الاسم الصحيح من المرة الأولى، كما حدث مع «**الموت بعد الظهر**» وكان في بعض الأحيان يختار فيما بين عنوانين أو ثلاثة عناوين فعّالة : وقد رفض من اجل «**الشمس تشرق أيضا**» «**الجيل المفقود**» وعندما انتهى من كتابة روايته الأولى عن الحرب، تضمنت قائمته «**عالم للرؤية**» و«**تقدّم رجل وطنى**» و «**الجولة الكبرى**» و «**غرفة العالم**» «**اضطراب واسف مبكر**» و«**التربية**» و «**الحب فى إيطاليا**» و «**الحب فى الحرب**» الخ . وأخيراً اختار «**وداعاً للسلاح**» .

ويقول **مايكل رينولد** ، الذى قدّم للوثيقة المنشورة، أن قائمة عناوين «**المذكرات**» ، بالمقارنة بالقوائم القديمة، تبدو متكررة ورتيبة. فقد حاول همنجواى مرة بعد الأخرى إعادة استخدام الأفكار نفسها: أجزاء لا يعرفها أحد، الجوع، الأشياء كما كانت، الكتابة الحقيقية. وأشار العنوان «**ثلاثة جبال**» إلى تلال باريس ومطبعة الجبال الثلاثة التى نشرت كتابه «**فى زماننا**» (١٩٢٤) وقد استقرّفى النهاية ، بعد كتابة قائمة شغلت ثلاث صفحات من المجلة، ، على عنوان «**العين والأذن**»، وهما بالتأكيد عطية الكاتب وإن افتقرا إلى الشعرية. لكن أرملته وناشره رفضا اختياره واختارا العنوان من مخطوطاته غير المنشورة الأخرى، وكان «**احتفال غير ثابت التاريخ**» .

وقائمة العناوين التى نشرتها المجلة، كانت مرفقة برسالة كتبها **همنجواى** لناشره ، **شارلس سكريبنرز**، ولكنها لم ترسل أبداً وقد عثرت عليها **مارى همنجواى** وأرسلتها إلى «**سكريبنرز**» ، حيث تودع الآن فى ملف وقد نُشرت للمرة الأولى .

ومن الوثائق الأخرى الهامة المنشورة بعدد «**باريس ريفيو**» الصادر بمناسبة عيدها الأربعين ترجمة إنجليزية ومخطوطة Canto 72 أو الأنشودة ٧٢ التى كتبها الشاعر الأمريكى - العظيم - **إزرا پاوند** باللغة الإيطالية .

وكان پاوند مولعا، إن لم يكن مهووسا باللغة، بمعناها المطلق وقصائده تزخر بتضمينات بـ ١٧ لغة، من الهيروغليفية إلى لهجة قبيلة **نا - خى** الصينية. وتزداد هذه التضمينات كثافة، بصفة خاصة فى قصائد الكانتو ، أهم أعمال إزرا پاوند الشعرية وأعقدها . وقد كتب الشاعر قصيدتين منها باللغة الإيطالية،الكانتو ٧٢ والكانتو ٧٣ ويقول **جيمس لولين**، الذى قدّم المخطوط وشرحه، أن لغة الشاعر الإيطالية ليست متقنة تماماً، برغم أنه كان قد عاش حوالى ٣٠ سنة فى إيطاليا عندما كتب القصيدتين فى راباللو سنة ١٩٤٤، نحو نهاية الحرب فهناك بعض الأخطاء الطفيفة فى بناء الجملة وبضع هفوات لا تكاد تُذكر فى النبرة اللفظية. ولكن أذُن پاوند كانت ثاقبة، أشدّ آذان جيله حساسية، كما يقول **ييتس** Yeats، وكان من المستحيل تقريباً أن يكتب بيتاً شعرياً غير مفهوم .

وقد كتب إزرا پاوند هاتين القصيدتين باللغة الإيطالية لسبب قاهر فهما، كما بيّن التاريخ، اعتماده العلنى الأخير للعقيدة الفاشية، قربانه الشعرى الأخير لموسولينى الذى أعجب به أيّما إعجاب طوال عشرين عاماً وكان يعتزم أن يذيعها عبر «**راديو سالو**»، صوت النظام المتبقى الوحيد حيث انتهت الحرب. لم تذع القصيدتان ٧٢ و ٧٣ ولكنهما

نُشرتا فى صحيفة سالو، مارينا ريبوبليكانا فى ١٩٤٥ .

وعندما أدخل باوند مستشفى الأمراض العقلية، فى واشنطن، بعد أن وصمه محاميه بالجنون حتى لا يُحاكم بتهمة الخيانة العظمى، أعطت ابنة الشاعر مارى مخطوطتى القصيدتين الإيطاليتين لجيمس لولين وطلبت إليه أن يحفظهما فى خزانة أمنة بدار النشر new Directions حتى يخفّ عداء الرّأى العام نحو والدها المتّهم بمعاداة السامية، إلى أن تحين اللحظة الملائمة لنشرهما. وظلّ الحال على ما يرام حتى فوجئ جيمس لولين صاحب دار النشر نيو دايركشنز ـ ذات صباح فى ١٩٧٣ بخبر نشرته صحيفة نيويورك تايمز من روما يفيد بأن باحثاً إيطاليا يعمل فى أرشيف العهد الفاشى وقع على نسخة من قصيدتى الكانتو اللتين أرسلهما باوند إلى إلدوتشى. وقد ادعى الباحث حق ملكية اكتشافه معلناً اعتزامه تسجيل القصيدتين باسمه .

فى الحال عكف الناشر على طبع القصيدتين على طابعته اليدوية والصقهما بين دفتى غلاف أخضر. واستغرقت العملية التى بدأها فى منتصف تلك الليلة ساعات الليل كيما يخلع على القصيدتين شكل كتاب . ولم يفته أن يلصق توقيعات إزرا باوند على الغلاف واستقل قطاراً فى ساعة مبكرة من الصباح إلى واشنطن حيث سجل القصيدتين بمكتب حقوق الملكية بمكتبة الكونجرس ويقول لولين أن شائعة تردّدت بين افراد أسرة الشاعرتقول إن إزرا قام بترجمة ٧٢ و ٧٣ إلى الإنجليزية ولكن لم يعثر أحد على النصين الإنجليزيين. فقد عُرف بإخفاء مخطوطاته فى أماكن سرّية. ولكن كانتو ٧٢ على الأقل ظهرت الآن فى جامعة ييل Yale بين آلاف الأوراق التى اشترتها مكتبة بينيك Beinecke مؤخرا من أسرة أولجا رودچ ، رفيقة الشاعر لسنوات طويلة. ولا يُعرف من الذى نسخ النص النهائى لكانتو ٧٢ التى نشرتها المجلة مع المخطوطة الإيطالية. ولم تظهر حتى الآن ترجمة باوند لكانتو ٧٣ .

وفى كانتو ٧٢، يستدعى باوند أرواح الموتى، وشخصيات من التاريخ القديم والحديث، ويأمرها بتنفيذ تعليماته من أجل المحافظة على النظام الفاشى المتداعى .

وقصيدة ٧٢، مثل معظم قصائد الكانتو التاريخية الأخرى التى كتبها باوند، موزاييك من إشارات مبهمة، غالباً لأشخاص مجهولين، ولا ضرورة فنية لكثير منها .

ولكن رسالتى الأصلية لهذا العدد لم تتطرق بهذا التفصيل إلى تاريخ كانتو ٧٢ وكانتو٧٣ حيث اكتفيت بالإشارة إلى موضوعها والمخطوطة المنشورة . وقد ركّزت بصفة أساسية على مقابلة تونى موريسون ، التى أشرت إليها فيما سلف حتى بلغت الصفحة الثانية عشرة فتوقفت لأنهيها بتقديم وثيقة أخرى هامة نُشرت لأول مرة، وهى مخطوطة اعترافات إزرا باوند لعميل خاص بمكتب التحقيقات الفيدرالية هو فرانك امبريم، فى جنوا، يوم ٧ مايو ١٩٤٥. ويؤكد هذا الاعتراف بصفة أساسية رواية سى. دافيد هايمان لنشاطات باوند الإذاعية خلال سنوات الحرب فى كتابه «إزرا باوند: المجدّف الأخير» (١٩٧٦) وكتاب «شخصية جادة: حياة إزرا باوند (١٩٨٨) لهارفى كاربنتر ودراسة

تيم ردمان «إزرا باوندوالفاشية الإيطالية. (١٩٩١) .

ولذلك ، يرى ريتشارد سيبورث **Seiburth** أن هذه الوثيقة لا تستمد أهميتها من المعلومات التى تكشف عنها بقدر ما تستمدّها من حقيقة بسيطة هى أن **إزرا باوند** ، هنا وللمرة الأولى والأخيرة كان قادراً على أن يعطى سلطات الحكومة الأمريكية روايته الخاصة للأفعال والأحداث التى أدت إلى اتهامه بالخيانة من خلال إذاعاته فى ١٩٤٣ وقد وسم صفحات الاعتراف المنسوخ على الآلة الطابعة وبالأحرف الأولى من اسمه، ووقع على الصفحة الأخيرة .

وكان باوند قد التزم الصمت ، إمّا بإرادته الحرة أو نزولاً على نصيحة محاميه، خلال محاكمته التى أعقبت الاعتراف فى واشنطن، أمام قاضى محكمة الحىّ الفيدرالية فى ٢٧ نوفمبر ١٩٤٥ . وقد فُسر التزام الصمت من الناحية القانونية على أنه بمثابة إنكار للذنب وفى الوقت نفسه دليل على عدم كفاءة أو أهلية باوند العقلية للمثول أمام القضاء ، الأمر الذى أدّى فى النهاية إلى إيداعه مستشفى **سانت إليزابيث** للأمراض العقلية حيث أمضى ١٣ سنة . وفى مايو ١٩٤٥، كما يبيّن الاعتراف، كان **باوند** على استعداد للحديث. برغم إدراكه بأنه يواجه الاتهام بالخيانة، بذل مع ذلك كلّ جهد ممكن لتسليم نفسه للسلطات الأمريكية، مقتنعاً بأنه سوف يُبرأ من جميع التهم. وبعد محاولة غير ناجحة للاتصال بالمسئولين الأمريكيين فى راباللو يوم ٢ مايو، ألقى القبض على **باوند** بواسطة السلطات المحلية، ولكنهم أطلقوا سراحه لأنه لم يكن يعنيهم أمره وقد طالب وقتئذ بتسليمه للقيادة الأمريكية فى لافانيا، حيث نُقل إلى المركز الأمريكى للمخابرات المضادة فى **جنوا**. وقد استجوب **باوند** هناك خلال المدة من ٥ إلى ٨ مايو بواسطة ضابط المخابرات **أمبريم** الذى أُرسل من روما لتولى القضية إلى جانب الحصول على اعترافات رسمية من سجين مقر قيادة المركز الأمريكى للمخابرات المضادة فى **جنوا** فيما بين ٦ و ٨ مايو، قام **أمبريم** ومساعدوه بمصادرة طابعته المتنقلة وحوالى سبعة آلاف صفحة من القرائن من بيته القريب فى **سانت أمبروجيو** (برغم عدم جواز استخدام أى من هذه القرائن قانونياً فى المحاكمة لأن مصادرتها تمت بصورة غير قانونية، وفقاً للتعديل الرابع للدستور الأمريكى). وكان **باوند** ، مع ذلك، مبهوراً بكفاءة الاستجواب، وقد قال فيما بعد لمحاميه إن **أمبريم** وزملاءه « **جمعوا بحرص شديد قرائن أكثر مما كان يستطيع أو أى محام خاص أن يجمعه** » وكان مطمئناً كل الاطمئنان إلى ترك القضية برمتها لوزارة العدل الأمريكية .

يبدأ إزرا باوند اعترافه المؤرخ ٧ مايو ١٩٤٥، جنوا ، إيطاليا، بقوله .. **أقدّم هذا الاعتراف إلى رامون أريزا بالاجا وفرانك أمبريم. وقد قدّم رامون أريزابالاجا نفسه كضابط بسلاح المخابرات المضادة التابع للغرفة ٩٢ بجيش الولايات المتحدة، وقدّم فرانك أمبريم نفسه بصفته ضابطاً خاصاً بمكتب التحقيقات الفيدرالى، لم يعرب لى أى منهما عن أىّ تهديد أو يقدم أية وعود من أىّ نوع كان سواء بصورة مباشرة أو غير**

مباشرة، وقد نصحانى ايضا بان هذا الاعتراف يمكن ان يُستخدم ضدّى فى المحكمة.

إن اسمى الكامل هو إزرا لوميس پاوند. انا مواطن امريكى. لم اتخلّ عن جنسيتى ابداً. ولدت فى هيلى، ايداهو، الولايات المتحدة فى ٣٠ أكتوبر ١٨٨٥. وعشت فى الولايات المتحدة حتى ١٩٠٨، عندما انتقلت إلى لندن، إنجلترا ، حيث عشت حتى ١٩٢٠، ممارساً الكتابة على نحو مستقل. وخلال المدة من ١٩٢٠ إلى ١٩٢٤، عشت فى باريس، فرنسا، حيث كتبت موسيقى أوپرا «فيون» ، وكتبت مراجعات نقدية فى الفن والموسيقى . وفى ١٩٢٤، نزحت إلى راباللو، إيطاليا، حيث عشت حتى مايو ١٩٤٤، عندما أُجبرت بموجب امر عسكرى على إخلاء بيتى، وانتقلت إلى سانتا امبروجيو ٦٠، حيث اقيم حالياً .

فى اثناء إقامتى فى أوروبا، زرت إيطاليا مراراً، وبعد الحرب الأخيرة، لاحظت التجديد أو التنشيط الفاشى للبلد. وقد اكتتبت انا وزوجتى بمبلغ ٢٥ الف ليرة لكل منّا فى قرض الليتوريو الأول، ولكننى لا أستطيع أن أتذكر التاريخ. وكان غرضى أن أعطى موسولينى فرصة عادلة من وراء إبراز عمله الطيب. وفى حوالى ١٩٢٩ استقبلنى بنيتو موسولينى، الذى كان يعرف كتابى «جويدو كافالكانتى Guido Cavalcanti» الذى قدمته له قبل ذلك بعام. وقد توقع ان اتحدّث عن كتابى ، لكننى قمت بشرح نظرياتى الاقتصادية .

وفى حوالى ١٩٢٩، وافقت على مقابلة صحفية مع صحفى اسمه فرانكو مونوتى، بصحيفة «Lauoro Fascita» . وقلت فى هذه المقابلة إن إنجلترا ميتة وإن الجثث ترقد فى الشوارع، وإن فرنسا ماتت ولكنها دفنت موتاها بدافع من كرم النفس، وإن إيطاليا هى البلد الوحيد من بين البلدان الثلاثة الذى يشهد نشاطاً حيويا .

وفى حوالى ١٩٣٥، نشرت كتابى «چيفرسون وموسولينى» . وفى هذا الكتاب قلت إن الفاشية هى «العقد الجديد» الذى قدمه موسولينى لإيطاليا، وقارنت منهجه بمنهج چيفرسون .واخيراً اتصلت بوزير الثقافة الشعبية الإيطالية، الساندرو پاڤولينى. وقدمت له قائمة بخمس نقاط. وقال إنه لا يعنى إلا بالنقطة الخامسة دون النقاط الأخرى، وكانت اقتراحا بان أتحدث من خلال الراديو الإيطالى إلى الشعب الأمريكى من أجل إبراز الإنجاز الذى حققه موسولينى فى إيطاليا.

وفى ربيع ١٩٤٠ دعيت لزيارة روما لأناقش الاقتراح مع مستر إنترلاندى، وبعد ذلك مع باريشى ، بوزارة الثقافة الشعبية وجئت إلى روما فى ربيع ١٩٤٠ والتقيت بباريشى وسالته ما إذا كان فى وسعى أن أوجه إذاعات إلى الشعبين الأمريكى والإنجليزى من خلال الراديو الإيطالى واخيراً سُمح لى بان اذيع أحاديثى مرتين فى الأسبوع للولايات المتحدة ومرة فى الأسبوع لإنجلترا. ولم يوقع أى عقد مكتوب .

وبدات اذيع شخصياً من الراديو الإيطالى فى صيف ١٩٤٠ تقريباً وكنت اقاتل بصورة دائمة من أجل المزيد من الوقت المسموح لى من أجل توصيل مثلى الأعلى إلى الشعبين الأمريكى والإنجليزى. وقد درجت خلال فترة قصيرة فى البداية على أن اتحدّث مباشرة على الهواء، ونحنى فى مناسبة واحدة خلال ١٩٤٠ ابديت بعض الملاحظات فى نهاية حديثى، وكانت مجرّد تكرار لوجهة نظر أساسية، وبعد هذه الحادثة امرنى «باريشى» بان اسجّل أحاديثى على اسطوانة، تعاد إذاعتها على الهواء .

وكنت احصل فى نظير أحاديثى المباشرة أو المسجلة بصوتى على اسطوانات على ثلثمائة وخمسين ليرة، وثلثمائة ليرة عن المقالات التى يقرؤها على الهواء شخص آخر. وقد دُفعت لى هذه النقود منذ صيف ١٩٤٠ إلى صيف ١٩٤٣ من جانب وزارة الثقافة الشعبية الإيطالية، التى كانت جزءا من الحكومة الفاشية الإيطالية وكانت وزارة الثقافة تاذن لمكتب المحاسبة الإيطالى بان يرسل لى بالبريد ما كان يسمىّ «Mandato» إلى راباللو، إيطاليا، حيث كنت اقيم. وكنت اذهب «بالماندانو» إلى مكتب الضرائب الإيطالى فى راباللو حيث اقوم بالتوقيع على إيصال واستلم المبلغ المذكور فى «الماندانو» .

وخلال ١٩٤٢ والنصف الأول من عام ١٩٤٣، فى راباللو ، كنت اكتب حوالى عشرين أو إحدى وعشرين مسودة أو حديثاً إذاعيا، ثم اذهب إلى روما حيث أزور غرفة التسجيل بالإذاعة الإيطالية وأعد اسطوانات تسجيل أحاديثى لإعادة إذاعتها على الهواء. وكنت عادة أبقى حوالى ثلاثة أسابيع فى روما، حيث أجرى ثلاثة تسجيلات فى اليوم. وكنت لا اعدّ هذه التسجيلات إلاّ بعد أن تُجاز مسودّاتى من جانب مستر اونجيرو، نائب مدير قسم الراديو بوزارة الثقافة الشعبية. ويجوز لوزارة الثقافة أن تحتفظ بنسخ من المسودات التى سجلتها فى اسطوانات لأحاديثى الإذاعية .

وخلال ١٩٤٢ و ١٩٤٣، درجت على الإذاعة بواسطة اسطوانات حوالى ثلاث أو اربع مرات فى الأسبوع. وكانت وزارة الثقافة تدير وتتبنىّ الإذاعات، ولكنها كانت تذاع عن طريق الراديو الإيطالى فى روما ENTE ITALIANA AMMDIZIONE RADIOFONICHE ، وكان مؤسسة خاصة مستقلة .

وكانت بعض الأحاديث المذكورة تذاع باسمى، وكنت استهل الإذاعة بقولى (أوروبا تنادى - إزرا پاوند يتحدث) .

وخلال ١٩٤٢، ابتكرت شخصية خيالية «الإمبريالى الأمريكى» وبقدر علمى، لقد كتبت جميع الأحاديث التى قُدّمت باسمى «الإمبريالى الأمريكى» . وقام أشخاص مختلفون بقراءة مقالاتى التى كتبتها باسم «الإمبريالى الأمريكى» على الهواء. وأعتقد أن الأمير رانييرى سان فوستينو ربما قرا أو قدّم بعض هذه المقالات على الهواء » .

ثم يقول پاوند «قدمت آخر أحاديثى الإذاعية بصوتى فى ٢٥ يوليو ١٩٤٣. أننى أتذكر هذا التاريخ جيداً فقد وكنت أستمع إلى حديثى فى بيتى فى راباللو، ولم تمض بضع دقائق بعد نهاية حديثى، حتى أعلن الراديو عن سقوط موسولينى وأن المارشال بادو جليو سيطر على الحكومة الإيطالية. وقد أوقفت بعد ذلك إذاعة أحاديثى من خلال الراديو لأن حكومة بادوجليو «طردتنى» . ومع ذلك أرسلت فيما بين يوليو وسبتمبر ١٩٤٣ أربعة أو خمسة أحاديث باسم «بييرو مازدا» إلى الأمير رانييرى سان فوستينو بوزارة الثقافة فى روما. وقد أذاعها على الراديو الإيطالى المستقل. وكانت هذه الأحاديث مماثلة لأحاديثى السابقة التى هاجمت فيها الرئيس فرانكلين روزفلت ورجال المال الدوليين فى أمريكا وغيرها من الدول الذين جرّوا الولايات المتحدة إلى هذه الحرب. وربما تسلمت ثلاث مائة ليرة عن كل من هذه الأحاديث التى كتبتها باسم «بييرو مازدا» .

وبعد أن أصبح بادوجليو رئيساً للحكومة الإيطالية، ذهبت إلى روما لأرى ما الذى كان يجرى، فى أول أغسطس تقريباً، ١٩٤٣، وعدت إلى راباللو فى الحال. وعدت إلى روما فى حوالى سبتمبر ١٩٤٣، والتقيت بشخص أعتقد انه كان أميلكارى روسى، سفير إيطاليا السابق لدى الولايات المتحدة، وطلب منى أن أتحدث من خلال الراديو المستقلّ إلى الشعب الأمريكى ليطلب من الجيش الأمريكى أن يوقف قصف الكنائس والأطفال الرضّع، فى إيطاليا . وقال أن ذلك لا فائدة منه».

« وخلال خريف ١٩٤٣ ، ألّف بعض الفاشين حزباً جديداً فى شمال إيطاليا، وذهب الساندرو باڤولينى إلى ألمانيا وأطلق على نفسه سكرتير الحزب الجديد ، الذى أصبح فى النهاية الحكومة الجمهورية الفاشية. وفيما بعد، كتبت لباڤولينى فوجّه لى دعوة لأحضر إلى الشمال إذا استطعت ذلك، وقبلت وفى سالو، لم أتمكن من رؤية باڤولينى ولكنى التقيت بفرناندو ميتزاسوما، الذى أصبح على راس وزارة الثقافة الشعبية فى الحكومة الفاشية الجمهورية. وقد سمح لى بان أذهب إلى ميلانو حيث قلت له أنه حتى لو أن إيطاليا قد سقطت، لابدّ أن أستمر فى دعايتى الاقتصادية الخاصة ، وهى جهادى من أجل التقيد بالفقرة الخاصة بالمال الواردة بالدستور الأمريكى الذى قاتل جدّى من أجله فى ١٩٧٨، والتى تقول نفس الأشياء التى أقولها.

وذهبت إلى ميلانو فى لورى ينقل أبقاراً، واكتشفت أن الراديو الفاشى الجمهورى فى فوضى، مع وجود عدد قليل من الرجال المخلصين الذين يريدون محطة راديو و«متبجحين» يخربون وجميعهم يخضعون للمراقبة الألمانية » .

وبرغم أن پاوند ، حسب اعترافه، رفض أن يملأ طلب توظيف أرسلته إليه زارة الثقافة الشعبية الفاشية الجمهورية، كان يقبل صرف

الشيكات التى ظلت ترسلها الوزارة بعد أن يشطب عبارة «راتبكم الشهرى» يكتب فوقها «فى نظير خدماتكم» وكان آخر شيك استلمه فى مارس ١٩٩٤ ويشير إلى أن الوزارة كانت قد رفعت راتبه خلال ١٩٤٤ إلى ١١ الف ليرة.

وقد حصل خلال المدة من ١٩٢٩ إلى يوليو ١٩٤٣، على بطاقة كانت وزارة المواصلات تمنحها للصحفيين الأجانب تعطيهم الحق فى الحصول على تخفيض ٧٠ ٪ لثمانى رحلات بالقطار فى السنة .

ولكنه يؤكد أنه لم ينخرط ذات يوم فى عضوية الحزب الفاشى،برغم أنه درج على أداء التحية الفاشية من وقت إلى آخر.

ويؤكد أيضا أن لا أحد على الإطلاق أوحى له بما ينبغى أن يذيعه خلال المدة من ١٩٤٢ و ١٩٤٣ فى أىّ وقت وأن جميع أحاديثه كانت تعبّر عن أفكاره، ولم يجبر فى أى وقت من جانب أى أحد على أى نحو سواء مباشرة أو عن طريق غير مباشر. **اعترف أنى بعد ٨ ديسمبر ، ١٩٤١، نصحت فى احد احاديثى الإذاعية بان يُعرض الرئيس روزفلت على محلّل نفسى لأنه فيما يبدو كان يكافح بعض تاثيرات التنويم المغناطيسى تقريباً.**

ويعود إلى برنامجه الاقتصادى ليقول أنه اتصل بوزير المالية للحكومة الفاشية الجمهورية، على أثر تشكيلها، وقدّم له خطته لتمويل الحكومة الجديدة. كما اقترح على وزير الثقافة أن يطرح على الشعب الإيطالى كتباً معينة مثل، «**مؤامرة رجال البنوك**» ليكتسون و«**الإمبريالية**» للينين .

ويقول أن الشروط التى أذاع أحاديثه على أساسها كانت ألا يُطلب إليه أن يقول أى شىء لا يقبله ضميره أو يتناقض مع واجباته كمواطن أمريكى . ويقول أنه كان يعارض دائما بعض المساحات «الرمادية» للانتهازية الفاشية عن طريق تعريف الفاشية على نحو يجعلها تتفق مع آرائه .

وفى ختام اعترافه يعلن «**إننى على استعداد للعودة إلى الولايات المتحدة للمثول أمام القضاء بتهمه الخيانة ضد الولايات المتحدة. وسوف اعترف بمضمون هذا الإقرار فى محاكمة مفتوحة، نظراً إلى ان هذا الإقرار صادق** » .

ولا يحتاج المرء إلى مزيد من التعليق على هذا الاعتراف الحزين الذى يعكس وجهاً آخر لنفس الشاعر الذى كتب قصائد الكانتو الملغزة ثراء وعمقاً، والتى لم يحل دون انتشارها كما كان يجب إلاّ صعوبتها الشديدة .

وبرغم هذه الاعترافات ما زلت أكن نفس الإعجاب والتقدير المشوبين بالشفقة والحيرة معاً بهذا الشاعر العظيم والمعمارى الذى أعطى قصيدة **إليوت «الأرض الخراب»** شكلها النهائى الذى طلعت به على العالم .

وفى ختام هذه الرسالة أعود إلى بدايتها لأعترف بدورى أن الرسالة الأصلية كنت قد كتبتها منذ حوالى شهر، ولسبب لا أعرفه فقدتها. وكان محورها مقابلة **تونى موريسون**. وقد رأيت أن يكون محور هذه الرسالة ـ البديلة ـ إزرا پاوند .

إسماعيل صبرى

مارجريت دورا

روائية وبطلة على عرش الأدب الفرنسى

منذ أعمالها الأساسية الأولى مثل «سد فى وجه المحيط الهادىء» و «الحياة المادية» مروراً بأعمالها الأكثر شهرة مثل «هيروشيما حبى» التى تحولت إلى عمل سينمائى شهير - وحتى رواية «العاشق» التى باعت أكثر من مليون نسخة - لم تكف مارجريت دورا Marguerite Duras عن العمل الذى احتلت به مكانها المتميز فى الأدب الفرنسى وأثارت شغف القراء والنقاد واهتمام الأوساط الأدبية والإعلامية على الدوام.

ويقارن البعض مكانة مارجريت دورا اليوم فى فرنسا بالمكانة التى



مارجريت دورا عام ١٩٥٥

كانت للشاعر الشهير فيكتور هوجو الذى تربع فى نهاية القرن التاسع عشر على عرش الأدب الفرنسى، وإن أثار استمرار مارجريت دورا فى احتلال مكانها ما كان يثيره فيكتور هوجو لدى الكاتب اندريه جيد الذى أجاب رداً على سؤال حول أكبر كاتب فرنسى فى عصره، أى فى العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن بعد وفاة فيكتور هوجو بحوالى خمسين عاماً «أكبر فرنسى اليوم؟ فيكتور هوجو... للأسف».. فالكثيرون فى فرنسا اليوم «يقولون مثلما قال جيد بشأن هوجو، أن مارجريت دورا هى أكبر كاتبة فرنسية والروائية المتربعة على عرش الأدب الفرنسى، للأسف!.

والحقيقة أن أسلوب **مارجريت دورا** فى الحديث الدائم عن نفسها وهو ما يعتبره البعض تمجيدا ذاتيا ومبادراتها الاستعراضية وتصريحاتها المدوية المثيرة للجدل وتعقيباتها على بعض القضايا المنظورة أمام العدالة بل أعمالها وكتابتها ذاتها... كل هذا يثير الحنق والسخرية لدى الكثيرين. غير أنه لا يضعف شعبيتها، بل على العكس يلقى عليها الأضواء بصورة مستمرة مما يجعلها تحتفظ وهى فى الثمانين من عمرها باللقب الذى فازت به أثناء الخمسينيات والستينيات أى **«معبودة الشباب»** ليس فى فرنسا وحدها بل فى أنحاء مختلفة من العالم.

وتعد **مارجريت دورا** من أكثر الكتاب الذين دُرِّست وحللت أعمالهم فى الجامعات الفرنسية، فقد نوقشت نحو مائة رسالة جامعية فى كافة الفروع العلمية ـ أدب معاصر، تحليل نفسى، فنون سينمائية ـ اتخذت أعمالها الأدبية موضوعاً لها. كما نوقش مثل العدد من الرسائل الجامعية فى الولايات المتحدة وكندا.

ويسهم فى هذه المكانة الخاصة التى تتمتع بها **دورا** ثلاثة عناصر أساسية، **أولا**: أسلوبها المميز الذى يتسم بالبساطة والتجريد مع غنائية شعرية رقيقة تقربه من الكتابة الدينية فى بعض الأحيان حتى عند حديثها عن أمور العشق والجنس. وهذا الأسلوب المميز الذى يعرف باسم أسلوب **دورا** بدأ يتبلور منذ ثلاثين عاما مع رواية **«لالول فى شتاين»** ورواية **«نائب القنصل»**. وقد اعتبر أسلوبا ثوريا قياساً إلى ما كان سائدا وقت ظهوره. **ثانيا**: انكباب انصار حركة المرأة فى الغرب على أعمالها؛ إذ رأوا فيها الكتابة **«النسائية»** الكبرى التى كانوا ينتظرونها. **وأخيرا** فإن يساريتها ضمنت لها ولاء الكثيرين من شباب جيل مايو ١٩٦٨، وكل هذه العناصر مجتمعة تضافرت فى الواقع لتضفى عليها وعلى أعمالها طابع القداسة فى الأوساط الأدبية والأكاديمية.

فى ٤ أبريل من هذا العام تبلغ **مارجريت دورا** الثمانين من عمرها ويتوافق ذلك مع صدور أول سيرة ذاتية عن هذه الكاتبة، ولعل صدور هذه السيرة الذاتية يكتسب أهمية خاصة فى حالة **مارجريت دورا**، حيث إن أعمالها تستمد مادتها الخام من حياتها ومن تجاربها الشخصية، فالعاشق اليابانى الذى أحب البطلة الفرنسية فى **«هيروشيما حبى»** هو العاشق الصينى بطل أول تجربة غرامية للكاتبة، وهى فى السادسة عشر من عمرها، وهو ما كشفت عنه فى رواية **«العاشق»** التى حازت جائزة **جونكور** الأدبية الفرنسية فى عام ١٩٨٤ فكتابة **مارجريت دورا** تتغذى على **«مشاهد»** من الحياة تتحول تحت قلمها إلى أدب خالص وإلى تعبير شفاف صاف عن الآلام الإنسانية الأكثر شيوعاً، وهذه الكيمياء الخاصة هى الموهبة التى يتحول من خلالها رصاص الحياة إلى ذهب نقى... إلى جمال وشعر.

والحديث عن العلاقة بين حياة **دورا** وأعمالها يذكر بعبارة **أندريه جيد** الشهيرة التى قال فيها أن الفنان لا يجب أن يروى حياته كما عاشها ولكن يجب أن يعيشها كما رواها.

وقد خاضت الكاتبة الصحفية **فريديك لوبيلى** مغامرة محفوفة بالمزالق بإقدامها على كتابة

«مارجريت دورا أو وزن الريشة» لتكون السيرة الذاتية الأولى من حيث أهميتها وحجمها عن الأديبة الفرنسية الكبيرة، وهى مغامرة اتضح مداها فى مقالات النقد التى صاحبت صدور الكتاب. فقد رأت ناقدة الملحق الأدبى لصحيفة **لوموند** أن هذه السيرة الذاتية تقع على طرفى نقيض مع أعمال وشخصية وحياة **مارجريت دورا** وأنها إساءة للأديبة والروائية الكبيرة وأضافت قائلة «إذا كانت بعض أشكال الخسة والوضاعة المعاصرة تثير المقت والاشمئزاز بصورة خاصة، فإنه من الضرورى حماية العمل الأدبى لهذه الكاتبة الفريدة **مارجريت دورا** من بعض أنواع السيرة الذاتية وأن نتذكر رقتها وحسها الجمالى». كلمات قاسية لم تتفق معها مجلة **«لونوفيل ابسرفاتور»** التى اعتبرت هذه السيرة الذاتية ناجحة تماما وخصصت لها غلاف أحد أعدادها الأخيرة، مما يعكس من ناحية حجم الجدل الذى يمكن أن تثيره **مارجريت دورا** ولو بطريق غير مباشر فى الأوساط الأدبية الفرنسية، ومن ناحية أخرى يبرز دور النقد فى تعميق التحليل والدراسة وإلقاء أضواء جديدة من خلال الآراء المتضاربة بل والمتناقضة على الأعمال الأدبية التى تصدر ولاسيما عندما يتعلق الأمر بأسطورة حية مثل **مارجريت دورا**.

وبغض النظر عن الجدل الأدبى حول قيمة السيرة الذاتية التى صدرت مؤخرا، تبقى حياة **دورا** جديرة بالاهتمام فى حد ذاتها، تجعل منها بطلة روائية فضلا عن كونها الكاتبة التى تمسك بالقلم. وهو الدور المزدوج الذى ظهر بصورة جلية فى رواية **«العاشق»** فأعمالها الأدبية تختلط بحياتها اختلاطا لا انفصام فيه.

ولدت **مارجريت دورا** فى الهند الصينية فى عائلة من **«البيض البسطاء»** فى المستعمرة الفرنسية منذ ثمانين عاما حينما كان لفرنسا امبراطورية فيما وراء البحار، وقد توفى والدها عالم الرياضيات وهى فى سن مبكرة، وبقيت مع أمها التى كانت تعمل مدرسة للأطفال فى المستعمرة ومع شقيقيها **بيير** و **بول** ويتوفى الشقيق الأصغر **بول** وكانت شديدة الارتباط به وقد انعكس هذا بصورة متكررة فى أعمالها. وتبلغ السادسة عشر من عمرها فتعيش قصة حبها الأولى مع شاب صينى من عائلة صينية كبيرة، وهى القصة التى تعد أنجح أعمال **مارجريت دورا** والتى تحولت إلى فيلم عالمى يحمل اسم الرواية **«العاشق»**

ومع قدومها إلى باريس، تدخل حياتها مرحلة جديدة، وكانت حينئذ تعمل فى دائرة المكتبات، مسئولة عن توزيع الورق المخصص للطباعة على دور النشر، فى وقت بدأ الورق يشح مع اقتراب الحرب. وفى عام ١٩٣٩ تزوجت وتحولت من **مارجريت دوناديو** إلى **مارجريت انتيليم** حاملة اسم زوجها **روبير** الذى كان يعمل كاتبا فى أحد أقسام الشرطة ولم تكن بعد قد أصبحت **مارجريت دورا** وهو اسمها الأدبى الذى عرفت به فيما بعد.

وقد تعايش **روبير** و **مارجريت** مع النظام الجديد الذى تحالف مع **هتلر** معتبرين أن الفاشية نظام قابل للاستمرار، قانعين بالحياة الهادئة، وفى هذه الأثناء بدأت تكتب وكانت الكتابة لديها حينئذ نوعا من التجذر

فى الأرض الفرنسية التى لم تكن تشعر تماما أنها وطنها بعد أن تركت وطن طفولتها ومراهقتها، وقد عرضت حينئذ عملها الأول على **دار جاليمار** للنشر تحت اسم **مارجريت دورا** غير أنه رفض.

وفى عام ١٩٤٢ التقت **مارجريت** و **ديونيس ماسكولا** الذى كان يقرأ المخطوطات الأدبية فى دار **جاليمار**. وتحولت علاقتها إلى قصة حب حقيقية ولم تحاول **مارجريت** إخفاء الأمر عن زوجها أو التقليل من أهمية هذه العلاقة بالنسبة لها. غير أنها أصرت فى الوقت ذاته على الاحتفاظ بزوجها من خلال التقريب بين الرجلين اللذين أحبتهما والربط بينهما بصداقة قوية وهو ما نجحت فى تحقيقه؟! وفى هذه الأثناء ومنذ شتاء ١٩٤٢ على جبهة القتال بدأت القوات الألمانية للمرة الأولى تتراجع أمام **ستالينجراد**. وفجأة لم يعد **هتلر** القوة التى لا تهزم. وعلى هذا الأساس فالاحتلال الألمانى لفرنسا ليس قدراً محتوما لافكاك منه، وبدأت فكرة الانخراط فى صفوف



فرانسوا ميتران فى عام ١٩٤٣

المقاومة تقوى لدى الثلاثى - الذى يجمع الانسجام بين أطرافه وفى سبتمبر ١٩٤٣ قدم صديق من الجامعة يدعى **جورج روزفيلد** - واسمه الحركى فى المقاومة **جورج بوشا**. صديقا حميما له إلى **مارجريت** وزوجها وصديقهما، وكان هذا الصديق الحميم **فرانسوا ميتران** الرئيس الفرنسى الحالى.

وكان **فرانسوا ميتران** واسمه الحركى **فرانسوا مورلان** قد انضم إلى قوى المقاومة فى وقت مبكر أى فى عام ١٩٤١ بعد فراره من الأسر. وقد دفعه خلافه مع **ديجول** بعد لقاء بينهما فى لندن إلى اختيار النضال إلى جانب **«مقاومى الداخل»**. وهكذا انضمت **مارجريت** وزوجها وعشيقها إلى الحركة الوطنية لأسرى الحرب التى يقودها **ميتران**، مفضلين معسكره على الاستجابة لنداء الجنرال **ديجول**، وسرعان ماتوطدت الصداقة بينهم ووجدت **مارجريت** أن **ميتران** يتحلى بشجاعة لا مثيل لها «شجاعة عاقلة ورشيدة ومجنونة فى الوقت ذاته» كما لو كان تحدى الموت خلال العمليات الانتحارية «هو شغف حياته الحقيقى».

وفى حديث أدلى به مؤخرا **فرانسوا ميتران** حول علاقته **بمارجريت دورا** قال عند لقائهما الأول الذى تم قبل واحد وخمسين عاما حينئذ، فى عام ١٩٤٣، كانت امرأة شابة آسرة الجمال ذات وجه أوروبى آسيوى رقيق وجاذبية كانت تستغلها دون توقف. ومنذ ذلك الوقت عرفتها فى كل فترات حياتها» وردا على سؤال حول ما إذا كان يعتقد أن **مارجريت دورا** كاتبة كبيرة قال

فرنسوا ميتران «نعم اعتقد أنها كاتبة كبيرة بطريقتها التى تتسم بالبساطة والتفرد، فنحن لا نجد لدى مارجريت الشكل التقليدى الذى كان موجودا لدى مدام لافاييت، ولكننى احب فى أسلوبها نقاء نسيجه. فهى لا تضيع الوقت، بل تذهب مباشرة إلى ما هو أساسى وأنا أمقت بصورة خاصة عدم الدقة فى استخدام اللغة الفرنسية. ولذلك اقدر كتابتها التى تخلو من الحشو والزيادة. وقد تبدو كتابتها عادية بدرجة هائلة ولكننا إذا انتبهنا جيدا سنجد انها غير عادية، فهناك دائما فى أسلوبها شىء غير متوقع يضفى عليه حيوية وحركة.. أعتقد أن لدى مارجريت دورا ما يؤسر ويجذب هو طريقة حياتها وموقفها من الحياة».

وحول ما قالته مارجريت دورا حول فرنسوا ميتران فى عام ١٩٨١ قبيل وصوله لمقعد الرئاسة للمرة الأولى بأن لديه «شكا جوهريا ونفورا تجاه كل ما هو سلطة» يعلق ميتران المعروف بثقافته الواسعة وحبه للأدب بصورة خاصة «إذا كانت ترانى بهذه الصورة فلابد أن هذا حقيقى إلى حد ما. ولكن هذا ليس كل شىء، لقد تحدثنا حتما عن هذا الجانب وفى كل مرة أراها تطرح على الكثير من الأسئلة، ومنذ فترة اصبحنا نلتقى بصورة أقل، فهى لا تريد القدوم إلى قصر الإليزيه. وهذا شىء صممت هى عليه، وبالنسبة لى فإنه من الصعب الاستمرار فى الالتقاء بالأصدقاء والرفقاء كما كنت أفعل فى الماضى. غير أننا عندما نجتمع حول مائدة العشاء فإننا نبقى معا حتى وقت متأخر من الليل».

ويختتم فرانسوا ميتران تعليقاته حول علاقته مع مارجريت دورا، قائلا «أننى أقدر مارجريت تقديراً كبيراً، فهى تتميز بوفاء وإخلاص تام تجاهى. ومن المهم أن يكون للمرء صداقة من هذا النوع فى حياته».

وقد كان تعرف مارجريت على ميتران وانخراطها فى المقاومة بداية تحول فى شخصيتها؛ إذ أصبحت تلتزم بنظام صارم توقفت عليه حياة رفاق النضال. فقد بذلت جهدها لتتحلى بالشجاعة الضرورية، ولتستمر فى التردد على معارفها دون أن تثير الشكوك حول حقيقة انتمائها، ولا سيما مع بعض الأصدقاء المتعاونين مع قوات الاحتلال والتى حين كانت تعرفهم قبل انخراطها مع زوجها وعشيقها فى صفوف المقاومة. وكان من بين هؤلاء جيرانها الذين كانوا يتعاونون مع النازى وكانت تقدر ثقافتهم الأدبية الواسعة. وهكذا فى الوقت الذى كانت تفتح باب بيتها لإيواء رجال المقاومة الهاربين أو اليهود المطاردين، كانت تحافظ على مظهرها الهادئ غير العابئ أمام جيرانها الذين كان يتردد عليهم أشخاص مثل دريو لاروشيل وهنرى ميشو وجير هارد هيلر والأخير كان المسئول النازى عن جهاز الداعية الألمانى الذى وضع فى الأسر العديد من رجال الأدب الفرنسيين الذين واصلوا النضال والمقاومة من خلال أعمالهم الأدبية والفنية.

ومن بين هؤلاء الزوار الذين كان على مارجريت دورا التظاهر أمامهم، الرجل الذى كان يسمم حياتها أكثر من غيره وهو شقيقها الأكبر بيير، فقد كانت تشك فى قيامه بتسليم اليهود إلى الجستابو الألمانى فضلا عن أنه كان قواداً

يقدم الفتيات الفرنسيات للألمان، بل لقد حاول فى إحدى المرات عرض شقيقته على زبائن مقهى **الكوبول** بحى **مونبارناس**.

وعلى الرغم من ذلك فقد كانت تساعده وتطلب من أصدقائها مساعدته. وهكذا ترك له **فرنسوا ميتران** حينئذ شقته الصغيرة فى باريس ولكن عند عودته اكتشف أن شقيق **مارجريت** أفرغ الشقة من محتوياتها.

وفى مواجهة هذه الحياة الخطرة التى تحياها **مارجريت** كما لو كانت تسير على حد السكين، فإن الكتابة كانت سبيلها الوحيد للاستمرار. لهذا لم تتخل عن الاستمرار فى المحاولة وأعادت كتابة روايتها المرفوضة. غير أن عملها الأول ـ أو طفلها الأول ـ كان سيولد ميتا بسبب الرقابة والنقص الشديد فى الورق وقد بذلت قصارى جهدها لكى يرى الكتاب النور، فقد كان ذا أهمية حيوية بالنسبة لها أن يولد الكتاب ويلقى الحب الذى يحتاج إليه. وقد بدأت تهدد حينئذ بأنها ستنتحر إذا لم ينشر الكتاب. واقتناعا منه بجدية تهديدها، أخذ زوجها **روبير انتيليم** مخطوطة الكتاب تحت ابطه، يتردد على جميع الناشرين مؤكدا لهم أن **مارجريت** ستنتحر إذا لم ينشر كتابها ونجح فى مسعاه وصدرت الرواية الأولى **لمارجريت** تحت عنوان **«الوقحون»** وهو كتاب أردات فيما بعد أن تمنع إعادة نشره لأنها ارتأت أنه كثير العيوب! ومع صدور **«الحياة الهادئة»** التى نشرت فى دار **جاليمار** هذه المرة عام ١٩٤٤ أشادت الأوساط الأدبية ببروز كاتبة روائية جديدة.

ولكن فى منتصف عام ١٩٤٤، عشية نزول الحلفاء على الساحل الشمالى لفرنسا، وقع أغلب قادة المقاومة فى الأسر وتعرضت شبكات المقاومة لعمليات مطاردة وقمع شرسة أعقبتها عمليات ترحيل إلى معسكرات اعتقال النازى، وقد ضيقت قوات الجستابو الخناق على مجموعة فرانسوا **«مورلان»** الذى كان البحث عنه جاريا على قدم وساق. وفى أحد الأيام اقتحمت قوات النازى بيت شقيقة **روبير انتيليم** زوج **مارجريت** حيث كانت تلتقى مجموعة **ميتران** الذى نجح فى عدم الوقوع فى الفخ وبمساعدة **البير كامو** نجحا فى تأمين فرار بوشان غير أن **روبير انتيليم** وقع فى الأسر وتم ترحيله إلى معسكر الاعتقال.

وقد حظيت **مارجريت** فى ذلك الوقت ببعض الشهرة ككاتبة روائية غير أن الأحداث فرضت عليها الصمت التام وامتنعت عن الكتابة حتى عام ١٩٥٠ وقد قال عن هذه الفترة من حياتها «لقد وجدت نفسى أمام فوضى هائلة فى الفكر والمشاعر لم أجروء على المساس بها وإزاءها كان الأدب يشعرنى بالخزى».

ومع تكشف هول ما كان يجرى فى معسكرات النازى من عمليات إبادة، حاولت **مارجريت** التحرى عن زوجها بكافة الوسائل وطرق كل الأبواب حتى أكثرها خطورة. وهكذا وجدت نفسها فى علاقة مع مسئول من المتعاونين مع قوات الاحتلال. وهى علاقة طلب منها **فرانسوا ميتران** الاستمرار فيها للإبقاء على الاتصال ما أمكن ذلك وبدون إثارة الشكوك مع الرفقاء المعتقلين. ومع تحرير باريس فى ٢٥ أغسطس ١٩٤٤ تحررت **مارجريت** من هذه

العلاقة التى استمرت ثلاثة أشهر كاملة كانت تشعر خلالها بالغثيان مما دفعها لإبداء صارمة غير عادية فى عمليات الاستجواب التى قامت بها فيما بعد للمتعاونين مع النازى أو مع من وقع فى الأسر من الأعداء للحصول على معلومات حول المفقودين.

وقد دفع الخوف **مارجريت دورا** إلى الانضمام إلى الحزب الشيوعى للحيلولة بكافة الطرق دون عودة الكارثة مرة أخرى، فهى لم تكن قد قرأت **هيجل** أو **ماركس** ولكنها كانت ترفض عودة العالم الذى قاد إلى الحرب وأهوالها، فانضمامها للحزب الشيوعى كان صيحة غضب على ما حدث وقد قطعت علاقتها مع الحزب الشيوعى منذ بداية الخمسينيات نظراً لعدم اتفاقها مع سياساته الستالينية.

وعند عودة **روبير انتيليم** من معسكر الاعتقال بعد أن تعرف مصادفة وهو بين الحياة والموت على **فرنسوا ميتران** وكان يزور معسكرات الاعتقال مع القائد الأمريكى الذى كان يحرر هذه المعسكرات واحداً بعد الآخر، هال **مارجريت** أن ترى زوجها نصف ميت ورأت حينها أنه حدث انعكاسا لما يمكن أن تنطوى عليه النفس الإنسانية - فهى فى بداية الاحتلال لم تكن ترى الفاشية شراً تاماً فهو لم يكن مجرد ضحية بل «بطلا وشاهدا ونبوءة» على مأساة جماعية.

وشيئا فشيئا، بدأت الكاتبة والروائية **مارجريت دورا** تعود لعملها الأدبى لإعادة بناء الماضى، الهند الصينية، الحب الأول، الشعب، المحتل، المستعمر ثم كارثة الكوارث أى ما وصلت إليه الحضارة الغربية من بربرية ووحشية أثناء الحرب العالمية الثانية، محولة حياتها وتجاربها الشخصية وموهبتها الفذة إلى أدب يجعل منها أكبر من يكتب فى فرنسا اليوم، أما حياتها فلم تحاول أن تصل بها إلى مثل أعلى أو تطابق بينها وبين نموذج مسبق. فهى تقول: «ليست لدى أى وسيلة لرؤية ما يسمى» بحياة **مارجريت دورا**، فقط فكرة الموت هى التى تجمع شتات نفسى، أو حب الرجل وطفلى.. لقد عشت دائما دون أن أسعى للاقتراب من أى نموذج كان للوجود».

ومن هذا الشك ومن هذا الألم تولد الكتب الكبرى وهما شك وألم بدأ منذ زمن بعيد فى أرض بعيدة، وطالما تحدثت عنهما ببراعة كبيرة.. **«هذا الفراغ الذى نكتشفه يوما فى سن المراهقة ويبقى مهما فعل المرء للتظاهر بأنه لم يكن له وجود».**

صبحي شحروري

اختفاء المنابر الأدبية

نحن هنا نعيش حالة انحسار ثقافي خاصة على مستوى اختفاء المنابر الأدبية الواحد بعد الآخر في فلسطين وفي الشتّات. ولعلّ السبب الواضح وراء ذلك هو اختفاء الدعم المالي.

في الداخل - الضفة الغربية وقطاع غزة - اختفت «البيادر الأدبي» بعد تراجع. وكذلك اختفت «الفجر الأدبي» بعد عدم انتظام في الصدور، وكذلك أغلقت صحيفتا «الفجر» و«الشعب» وقبل هذا اختفت مجلاّت كثيرة أقلّ شهرة أو أقلّ عناية بالثقافة .

في داخل الداخل - فلسطين المحتلة عام ١٩٤٨- اختفت مجلّة « الجديد» الحيفاويّة، وهي أشهر المجلات الأدبية هناك، وقد ظلت تصدر منذ عام ١٩٥١، وتعتبر سجلاً أدبياً حافلاً للعرب هناك، يرون فيها مرآتهم الأدبية الخاصة، فقد فتحت صدرها لكل الأقلام من كل الاتجاهات، رغم أنها كانت تمثل اتجاهاً سياسياً واحداً. وقد حاول الناقد انطوان شلحت إصدارها من جديد بمساعدة نفر من الأدباء في الناصرة وحيفا والجليل، ونجح في إصدار عددين وحيدين ثم أجبر على التوقف.

أما صحيفة «الاتحاد» الحيفاوية اليومية، وهي الصحيفة اليومية الوحيدة هناك، فقد تضاءل حجمها، وتُصدر كل جمعة ملحقاً أدبياً يشكو من الفقر.

أما مجلة «كنعان» التي كانت تصدر في مدينة الطّيبة - تقع على الطرف الغربي للخط الأخضر قرب طولكرم - فقد تحولت هي الأخرى إلى صحيفة أسبوعية، وقد كانت - والحق يقال - متنفساً لنا.

في «الناصرة» ما زالت مجلة «المواكب» تصدر، وتتطور نوعياً، وقد كانت لهادار، كنا نؤمها عند زيارتنا للناصرة عاصمة الجليل

الفلسطيني الجميلة، غير أن رئيس التحرير جمال قعوار نقل قلم التحرير إلى منزله كي يقتصد في النفقات.

كل هذا يُظهر بشاعة الأزمة التي تتعرض لها الثقافة العربية في فلسطين، ويؤسفني أن أنقل أخباراً غير سارة. هذا، وقد انتقلت هذه العدوى إلى اتحاد الكُتّاب الفلسطينيين في الضفة والقطاع، والكائن في الرّام على حدود القدس - كي يتمكن الأدباء من زيارته لأن دخول مدينة القدس لا يتم إلا بتصريح - وقد أصابه الشلل هو الآخر، وعلمي به كان نشيطاً، وقد أسهم في إصدار العديد من الكتب الأدبية، وأعطى الفرصة لعدد كبير من الناشئة. من هذا يتضح أن المنابر المركزية التي كانت توزع على نطاق واسع قد اختفت أو تراجعت، وقد خلق ذلك حالة إرباك في أوساط الكُتّاب والأدباء والمثقفين الفلسطينيين.

وفي إطار المحاولات لسد النقص، ظهرت مراكز نشاطات محلية على مستوى المدن، ومن الطبيعي أن يكون نشاط هذه المراكز، على اختلاف أنواعها، محدوداً. ويسرني، في هذا المجال، أن أشير إلى تجربة لنا جديدة في مدينة طولكرم، فقد قام نفر من الأدباء هنا بتأسيس كيان أدبي أسموه: «ملتقى طولكرم الثقافي الفني»، ورأس الهيئة الإدارية الشاعر عبد الناصر صالح. والمسألة التي تدعو إلى النظر أن نشاطنا في هذا الملتقى، اقتصر حتى الآن على إقامة الأمسيات الشعرية. وفي الأمسية الأولى دعونا شعراء من المثلث غربيّ الخط الأخضر - كانوا يتبعون مدينة طولكرم قبل عام ١٩٤٨م - وفي أمسية ثانية دعونا شاعرتنا العربية الكبيرة فدوى طوقان، زهرتنا الحجرية المقدسة، وشاعر اللهجة المحكية المعروف، من الناصرة، سعودي الأسدي. وما يُفرح أن فدوى طوقان لم تفقد نشاطها وصلابتها وتدفقها، وأقول صدقاً أنها محط رعاية أبناء شعبنا أينما اتجهت.

ولابد أن أتساءل، هنا، تُرى كم سيكون عدد الجمهور الذي سيحضر لو أننا حولنا نشاطنا عن الشعر إلى أجناس أدبية أخرى؟

ومن الأخبار المفرحة، أيضاً، عودة القاصّ المعروف محمود شقير إلى أرض الوطن، بعد إبعاد قسري دام عشرين عاماً، وقد تبوأ، حديثاً، منصب رئيس تحرير صحيفة «الطليعة» المقدسية الأسبوعية، ويعمل على إصدار ملحق أدبي خاص بالصحيفة، الأمر الذي نأمل بأن يسد جزءًا من الفراغ.

إن أحد الإشكالات الهامة لدينا، هو الالتباس القائم بين الأدب والأيديولوجيات المختلفة، والذي يحوّل نصوصاً كثيرة إلى شعارات، أو يملؤها بالوعظ المباشر والتنظير بعيداً عن الأدب، دون القدرة على تبين الخيوط التي تربط المؤثرات خارج النص بالنص . كما أن ضغط الأحداث اليومية المتتالية هو البوابة الواسعة لدعاوى المؤيدين لذلك، بل كثيراً ما حدث أن وقفت بعض الجهات الأدبية مع هذا التوجه بقصد كسب شعبية معينة.

أما الالتباس الثاني، فقائم بين الأدب والصحافة، ومظاهره متعددة. فهناك سطوة الصحفيين على الأدب، خاصة المقربين من أصحاب الصحف، ومعظمهم من المؤيدين للدعاوى الأدبية التقليدية، وهناك

ظـاهرة الأدبـاء الحـقيـقيين الـذين يعملون في الصـحـافـة، فـتـتبدد طاقاتهم.

إننا نخسر موقعنا المتفرد - العيش في ظل الاحتلال - أقصد تراجع المستوى الأدبي، هنا، بسبب هذه الآفات وآفات أخرى كثيرة.

إن اقتناء الكتب مكلف جداً، ومثل ذلك متابعة شراء المجلات الأدبية المتخصصة. صحيح أن الكتب تصل من القاهرة أعني بعض الكتب، ولكن هذا لا يكفي، فهناك عقبات تعترضها أولها: غلاء الأسعار الفاحش، خاصة إذا عرفنا أن الدخول متدنية، وليست بمستوى الدخول عند أخوتنا داخل الخط الأخضر، وثانيهما: طغيان الكتب التقليدية ذات الصبغة العامة، وقد أدى كل هذا إلى أن كثيرين من الأدباء عندنا ظلوا مشغولين بالمادة الخام الأولى، أو المعنى العام الذي يسمونه المضمون، متناسين أن هذا العام لابد أن يتخيَّا الخاص الذي هو الشكل أو الصياغة الفنية. إنها موضوعات خصبة ولا شك، ولكن المحاولات، هنا، سرعان، ما تموت لأن أصحابها، في الأغلب، غير قادرين على صياغتها بالصورة الفنية الملائمة. وفي حين نقرأ حديثاً عن التناصّ، أو نزوع الأجناس الأدبية المحددة لعدم مطابقة خصائصها، إذ تفقد الحدود بين صلابتها ونصل إلى ألوان أدبية تحمل مقومات تجنيسها في ذاتها دون أن تخضع لمعايير الجنس، فإننا، هنا، ما زلنا نجهل مقومات وخصائص الرواية كجنس أدبي، ونقع في دائرة ما أسميه: الكتابة المجانية، أي الكتابة دون معرفة لمقومات الجنس ودون اطّلاع على النصوص العظيمة عربية وعالمية.

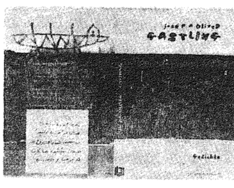
(طولكرم)



كريم الأسدى

العالم فى جاليرى العالم الثالث فى برلين

فى التاسع عشر من ديسمبر ١٩٩٣ نظمت المكتبة العربية فى برلين (Das Arabishe Buch) نشاطاً فنياً ـ شعرياً بافتتاحها معرض الفنان الألمانى (Peter Schlack) مصحوبا بأمسية شعرية للشاعر الأندلسى خوزيه أوليفر (Jose Oliver) على قاعة جاليرى العالم الثالث (Terzo Mondo) بحضور عدد من الفنانين والأدباء وعشاق الفن والأدب.. كما حضر التليفزيون النمساوى لمتابعة النشاط وتسجيل وقائعه. وكان لافتا للنظر حقا تلك السمة العالمية التى ميزت النشاط فالشاعر «أوليفر» إسبانى من



غلاف مجموعة شعرية للشاعر «خوزيه أوليفر» من تصميم الفنان «شلاك» اللوحات التى تبدو هنا كانت قد عرضت فى الأمسية.

الأندلس يكتب باللغة الألمانية ـ إذ ولد فى جنوب ألمانيا ـ والرسام «شلاك» ألمانى يسكن فى فنلندا، ومنظم النشاط هو المكتبة العربية فى برلين والجاليرى المضيف هو بقعة يونانية داخل العاصمة الألمانية يديرها ويشرف عليها مبعوثون يونانيون والجمهور الحاضر كان مزيجاً من العرب والألمان واليونانيين والأسبان وأبناء أميركا اللاتينية الناطقة بالإسبانية.

ولعل الشاعر الأندلسى ـ الذى ينتمى إلى الأندلس أكثر مما ينتمى إلى أسبانيا ـ أصر على أن يجعل النشاط أكثر إثارة وفتنة حينما ابتدأ الأمسية الشعرية بأن احتضن قيثاره وبدأ يعزف ألحاناً بالغة العذوبة من الأندلس البعيدة رافقتها مقطوعات غنائية باللهجة

الإسبانية ـ الأندلسية، مقطوعات موشاة بحزن عربى حتى ليخال معها السامع أنه ترك برلين إلى ديار شرقية قصية، كما لو أنه ارتحل بغتة إلى بغداد أو القاهرة إلى دمشق أو بيـــروت، إلى الإسكندرية أو البصرة.

غنى الشاعر **أوليفر** لغرناطة وأشبيلية وقرطبة.. وغنى **لغارسيا لوركا** ابن الأندلس الخالد. وكمن ينقل بوحاً قديماً بلغة رائعة الحزن استطاع الموسيقى والمغنى الشاب أن يمهد للشاعر الشاب إذ جعل الأذان رانية لقصائده لا سيما أن الحاضرين الذين لم يعرفوا الإسبانية انتظروا تفسيراً لأغانى أوليفر الإسبانية من قصائد **أوليفر الألمانية.**

ولد **أوليفر خوزيه** عام ١٩٦١ فى قرية "Hausach" فى الغابة السوداء فى جنوب ألمانيا بعد أن هاجر والداه من الأندلس طلباً للرزق.. كان من الطبيعى أن يتعلم **خوزيه** الطفل اللغة الألمانية التى ستصبح لغة كتابته.. وقصائد **أوليفر** محملة بالحنين الجارف إلى مكان أمثل، مكان مفقود، ربما هو أندلسه البعيدة مع إحساس بمرارة الاغتراب، والبحث عن زمن أكثر إشراقاً، وعن إنسان ممتلئ بالحب.

فى التراتيل التى عزفها الشاعر يصل إلى السامع صوت حداء مكتوم يحن إلى عالم قديم قدم الطفولة، عالم أنهر ووديان كبيرة، صليل حصى وقياثر، شموس غاربة فى آفاق بعيدة وبوح مخنوق، بوح من يستل رماحاً من جسده ويلقيها قربه دونما نأمة.

جاء معرض الرسم متوافقاً مع الأمسية حيث أكد الرسام الألمانى (Peter Schlack) على موضوعة القارب وموضوعة الحيوان كما لو أنه أراد أن يشير إلى فكرة الرحيل، إلى فجر التأريخ البشرى حيث القارب والحيوان واسطتان ساهمتا بشكل كبير فى اكتشاف الإنسان لمجاهيل أرضه منذ أقدم عصور التأريخ..

ويتضمن الربط بين القارب والحيوان ربطا بين عناصر الماء والحركة والحياة.

ولد الرسام **بيتر شلاك** فى مدينة شتوتكارت جنوبى ألمانيا عام ١٩٤٣ وهو بالإضافة إلي كونه فناناً فإنه كاتب وعالم نفسانى.. صمم الفنان **شلاك** للشاعر **أوليفر** اغلفة بعض دواوينه الشعرية. ويتخذ الآن من العاصمة الفنلندية هلسنكى مكاناً لإقامته ولبعض نشاطه الفكرى والفنى.

أما الشاعر **خوزيه أوليفر** فقد ولد عام ١٩٦١ فى هاوساخ (Hausch) جنوبى ألمانيا من عائلة أندلسية تنحدر من ملقه هاجرت من أجل العيش وطلب الرزق ـ كما أسلفنا ـ درس اللغات اللاتينية، والألمانية، والفلسفة فى جامعة فراى بورغ، وساهم فى الكثير من النشاطات الأدبية فى ألمانيا، وحصل على بعثة بيت الأدب فى شتوتكارت ـ ألمانيا. يعمل مع عدد من الموسيقيين منذ العام ١٩٨٦ تحت مفهوم (الشعر حوار موسيقى، بين، اللغة والغناء). قام بسفرات دراسية إلى أسبانيا وبيرو. كما نشر العديد من أعماله الأدبية: قصائد، مقالات، طروحات أدبية فى صحف ومجلات فى ألمانيا، وسويسرا، وبيرو. نترجم له هنا بعض شعره..

نماذج من شعر خوزيه أوليفر

ديالكتيك Dialektik إلى ديترش غوبل

فكرتُ طوال فترة العصر
بكمال الإنسان
اخيراً
وضعتُ أسطوانة شوبرت
(غير المكتملة)
مفتونا كنت

•

نصر Sieg

طويت الأعلام بعد بطولة العالم بدا الشعب راضياً فى ألمانيا
أبواق السيارات
توقظ صدى آخر

•

* "Wendehalse"

«نهّازو الفرص»
خُلعت الأقنعة القديمة
لبست الوجوه
الجديدة قاطعوا الرقاب
هم دائما الآخرون

* تعبير Wendehalse ترجمته الحرفية «الرقاب الدائرة» ويستعمل للتعبير عن أولئك الذين ينتهزون الفرص ويتكيفون مع الأحوال المختلفة.

حمل البريد في الشهور القليلة الماضية أعمالا كثيرة مطبوعة علي (الماستر) لشعراء أغلبهم من الأقاليم، ومن بين هذه الأعمال مجموعة شعرية بعنوان (الكتابة علي ضوء أسمر) للشاعر الشاب الراحل «أشرف الجيلاني» ابن قرية (العويضات) مركز (قفط) بمحافظة (قنا)، وقد أبى أصدقاء الشاعر من شعراء محافظته إلا أن يحفظوا ذكري صاحبهم في هذه المجموعة التي قدم لها الشاعر «محمود مغربي» بكلمة قال فيها: (كان أشرف الجيلاني إنسانا من الدرجة الأولى، إنسانا يخترق القلوب دونما استئذان، كان أرضيّ التكوين فوقيّ المشاعر). أما الشاعر «فتحي عبد السميع» فيقول في رثائه:

مهرولاً مررت
حاملا أوراقك المضيئة
مهدهدا بكاء نجمة تجرها
متمتماً بلعنة تغوي سريرة البيوت.

وقد اشترك فى تأبين الشاعر كل من الشعراء والأدباء «أحمد المريخى» و «فارس خضر» و «أحمد الجهينى» و «منال الصناديقى» و «عزة شرقاوى» وغيرهم كثيرون.

وسوف نختار إحدى قصائد هذه المجموعة فى (ديوان الأصدقاء)، مساهمة منا فى إحياء ذكرى هذا الشاعر الذى رحل قبل أن تتفتح موهبته ويكتمل عطاؤه.

•

ديوان الأصدقاء

وطنى

للشاعر الشاب الراحل: **أشرف الجيلانى**

للسفن القادمة رموزٌ زمجر فيها الحزن
يسألها: من يشرب من طمى دمى كأسَ معاهدة وسلام؟
هل تسمع صوت أفاعيهم تنفى فى جمجمتى؟
ماذا بين الكأس ومائدة
غير جماجم جيل صلّى للأرضِ
وعبد الوطن الكامن فى روحى؟اصبارٌ يتعلّق بالعلَم
لقد صار الوطن رفاتاً.. لُفُوا وطنى
بفصائل دمٍّ متنافرة، وبحبل من مقصلة الزمن الأبله
يا وطنى كم ستكون مثارا للذل!
فهل يا وطنى ستبيع البئر الأوحدَ
ليهوذا؟
والعطشى من شعبك يسترقون الماء
وهل أصمت؟! نحن نعيش الآن سلاماً
لا كنت ولا كان الوطن المعبود
يا وطنى ماعاد فتيل الرمل سيوفا مشرعة
تروي بعض صهيل الريح
الدمع غدا صوت رصاصٍ مكبوت
يتدلى بالعلم بين كؤوس الموت كخيط فى شرنقة الحزن
ينسج من أوتار دماه الفجر المنتظر
فتركض كل خيوطى نحو حدود الوطن، لترسم وطنى
مسلام يا وطنى من غير سلام
فسلام يا وطنى من غير سلام

الميليشيات

كاميليا عبد الفتاح حنفى ـ الاسكندرية

لماذا القصائد؟
وفى كل أرض يمر الجياع أمام الموائد؟!
يصيرون وحيا لكل القصائد!
لماذا القصائد؟!
وكل المحاصيل تسعى لقطفى!
وكل المنارات فخٌ لحتفى
وكل الهراوات تمتد خلفى
وكل الموانىء، كل المطارات. حضن لخوفى
وثدى الرضاع!
لماذا القصائد...
وكل الاجنة يقطعن حبلاً طريًا
وكلُّ القوابل يجنبنَ طفلاً عجوزَ الرطانةِ
يَحملنهُ فى دثارٍ مضبَّبْ
ويرضعنه من ثلوج الخريطةْ
لماذا القصائد....؟
وكل الطواحين سقفٌ من الرِّيح يغتالُ وجهى
ويُخفى السماء
وكلُّ الطحالب... كلُّ العناكب.كلُّ
الضفادع ترجو النبوةْ...!
لماذا القصائدُ...
وكلُّ الإذاعات تغتالُ صوتى...
وكلُّ المجلات تُعنى بميتى...
وكلُّ المُهمِّين يملون لى
كيفَ اكلُ... البسُ... اقرأ... اهمسُ...
ارفضُ.. كيف اقول القصائدَ..
فى اى وقت يدوسُونَ ظهرى
يُديرون زرًا ليبدأ صمتى
لماذا القصائدُ!..
وكلُّ القصائد عشقُ الكلامْ
واحلامُ حرفٍ
واشجارُ ثرثرةٍ من رخامْ
وصحوٌ تمزَّق فى كل قبو

●

دمعتان

محمد احمد عبد الرحيم ـ السويس

ليست بآخر دمعة
أو أنها الأولى
فالحزن يسكننا
ويشرب من مآقينا
فمن بالله يقتل داخلى الغولا
يا سادتى
كم مات فينا فارسٌ
بينا خيال الظل يمشى بيننا متطاوساً
فنجلُه ونقدسه
و«الست» فيروز الثكيلة تنشدُ..
«ردنى إلى بلادى»
فتفر منى دمعتا حزن
على وطن تسيده الرعاعْ
باعوا الصباح وأجهضوا خيط الشعاع
فتخيروا يا سادتى إما الحياة أو الردى
فالكل باع
والكل ضاع
و«الست» مازالت تغنى جرحها
«ردنى إلى بلادى»

فاطمـــة

محمود عباس ـ كوم امبو

تفاحة من ندى
وسادة تهجرها الفراشات
طفولة أشتهى سقفها
فاطمة
لا تشبه الموت
وصل أصعب من سؤال
وشك أقرب من نداء
فاطمة فى لغة الماء
عشاق مباغتون
ومواعيد ملطخة
تى البنت
رقتها تتحداك
رمشها يحصدك
وريقها
ليس لك..

* * *

ما بينها، وبينك
عرجون شك..
ما بينها قاتلك

●

صخب فى إيقاع الدهشة

حنان محمود محمد خاطر ـ القاهرة

مطر.. يتجمدُ فى حلقىَّ..
تتطاير.. ذاكرتى خلفكْ..
ياالمهدى الآتى.. منْ ضلعٍ أعوجَ شيطانىَّ..
لتعيد الأرض إلى الخيل، الليل..
وتبث اللوعة فى أرحام النسوةْ
وتُعيد بنائىَ كى... أسقطْ
لمضاجعتى لونٌ آخر
تتمناه الألوانْ..

* * *

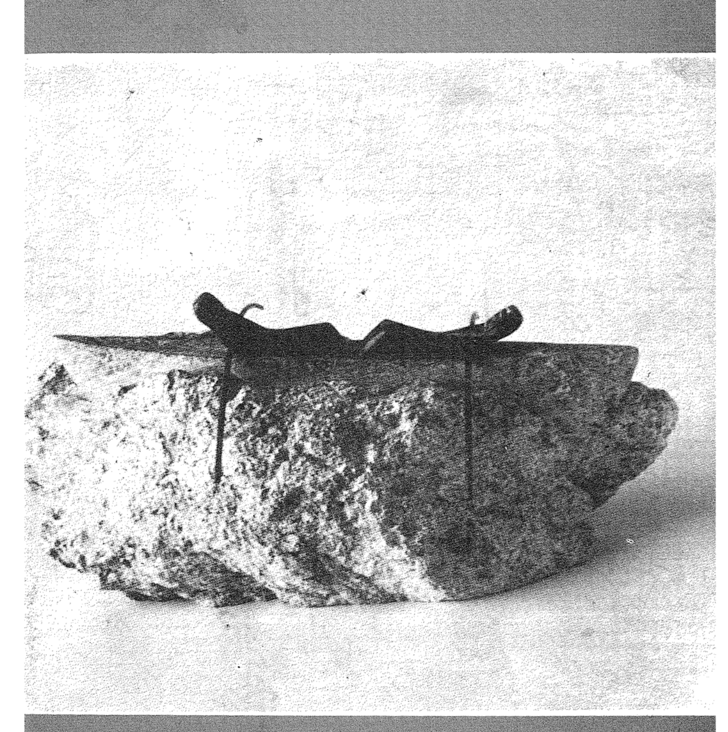
بعدٌ آخر.. لنجاتى منى..
ولعزف الريح على شريانى..
وسماءٌ تمنحنى الزرقةْ..
كى.. أمنحها.. وجه العالمْ.
مدنٌ.. تتزاحمُ.. حولى
ولأعضائى.. حقُّ الفيتو...
كى اختار وسيلة موتىْ..

* * *

ياوجهَ حبيبى..
هل تمنحنى دَمى المجهول على شطآنكْ
أم تُلبسنى.. ثوب الأنثى
وتعانق دمعى.. فى أوطانكْ..
طعمٌ آخر... للموتِ على صدركْ
وعلى جدرانكْ..
فمزيداً من.. إيقاع الفوضى
فى النزف الآتى من عمق... الصفصاف..
ولوقع الظل.. على جدرانى.. •
عبثٌ.. آخر..

* * *





القارب من أعمال النحات جرين - رخام وبرونز

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب





Bibliotheca Alexandrina
0532191